Vol. XXXVIII Décembre 1956

REVUE DE MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE ET DE LA DIRECTION GÉNÉRALE DES ARTS ET LETTRES

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET C[ie]

2 *bis* Rue Vivienne (2[e])

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boétie, Paris VIII[e]

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 1.000 francs par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 1.500 francs pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 20.000 francs une fois versés pour les membres donateurs (30.000 pour ceux qui résident à l'étranger).

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (45, rue La Boétie, Paris-VIII[e]) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

REVUE DE MUSICOLOGIE

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET C[ie]
2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2[e]).

Prix du présent numéro : **700** fr. — Étranger : **1.000** fr.
Abonnement (un an) France : **1.200** fr. — Étranger **1.700** fr.

LÉON VALLAS

1879-1956

Un à un, la Société française de Musicologie perd ses défenseurs les plus ardents... Après G. de Saint-Foix, Léon Vallas ; après Vallas, J.-G. Prodhomme.

C'est au second — mort à Lyon le 9 mai 1956 — que nous avons la mission de rendre hommage en ces quelques lignes : un musicologue que nous avons connu, tout d'abord, par ses livres ; à la fin de sa vie, par ses lettres. Un musicologue dont nous avons toujours admiré l'intransigeance d'esprit et le caractère.

A vrai dire, une personnalité complexe. Lyonnais d'origine (1879), il hésite, après ses études classiques, entre médecine et musique [1]. Est-ce Vincent d'Indy qui fait, chez lui, pencher la balance, ce d'Indy dont il deviendra, cinquante ans plus tard, l'historien peu indulgent, ce d'Indy qui l'appelle à lui dès 1900, pour lui confier divers travaux de secrétariat, à l'heure où, dans le plein feu de l'organisation de la *Schola*, il s'apprête à publier l'*Orfeo* de Monteverdi... ?

Soucieux de sa liberté, Léon Vallas n'est point de ceux qui s'accrochent pour un long temps. Il préfère butiner plusieurs domaines et prendre son bien partout où il s'offre. Journaliste et critique, bientôt musicographe, Léon Vallas fonde en 1903 la *Revue Musicale de Lyon* et organise, dans le cadre de cette publication, une série d'auditions musicales (Premier concert : audition des *Béatitudes*, 1904). Le périodique aura du mal à vivre. En 1912, il change de nom : *Revue française de musique.* De 1920 à 1925, cet organe portera un nouveau titre : *Nouvelle Revue Musicale* [2]. En ces fasci-

1. Il sera médecin aide-major pendant la guerre de 1914.

2. Entre temps, Prunières avait lancé (1920) le premier numéro de sa *Revue Musicale.*

cules mensuels, L. Vallas fait œuvre et de musicologue et de critique. Il bataille pour imposer ses idées, il polémique pour dévoiler la vérité. Les titres universitaires d'ailleurs ne lui font point défaut. Dès 1908, il passe à la faculté des lettres de Lyon un doctorat d'université (*la Musique à l'Académie de Lyon au XVIII*e *s.*), sujet qu'il reprendra onze ans plus tard et qu'il transformera pour un doctorat d'État (1919), sous le titre *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon : 1688-1789* (réédité avec de nombreuses adjonctions en 1932) [1]. Entre temps, L. Vallas a été appelé à professer l'histoire de la musique au conservatoire de Lyon (1912), à fonder les *Petits Concerts de Lyon* (1919) et à siéger à l'Académie de Lyon (1919).

Au moment où sa carrière semble s'orienter vers la résurrection de tout un passé musical et provincial, L. Vallas s'en vient à Paris. Avec G. Bender, il fonde (1925) les conférences dites de la *Musique vivante* : chacune d'elles est consacrée à un sujet d'actualité, avec projections et auditions ; elle se termine par une discussion avec le public. Meneur de jeu d'une étonnante présence d'esprit, les auditeurs découvrent en ce conférencier l'homme de lettres, l'érudit, le passionné. Car s'il a su faire, en son existence, la place à la musique ancienne, il ne saurait passer en marge du mouvement musical contemporain : il s'y incorpore, il prend parti, il discute, il fait un choix entre le bon et le moins bon. La *Musique vivante*, jusqu'en 1928, révèle aux intellectuels quantité de points de vue esthétiques ignorés d'eux, aux amateurs maints détails techniques qui mettent sur le chemin d'une plus juste compréhension et des hommes et des œuvres. En 1928-1929, 1929-1930, l'érudit conférencier est appelé à professer en Sorbonne un cours libre sur la musique française contemporaine. Vallas, qui s'est vu confier un cours spécial d'été pour étrangers à la Sorbonne, décide de partir pour les États-Unis, sous les auspices de l'*Alliance française* et du *French Institut* de New-York. Les conférences d'ordre littéraire ou musical se succèdent à New-York, Boston, Washington, Rochester, à l'université Harvard... Fin 1931, Vallas regagne la France.

Des travaux de musicologie contemporaine retiennent alors son esprit. En 1927, abandonnant pour un temps ses recherches sur Lyon, il a donné coup sur coup un *Debussy* [2] et *les Idées de Claude Debussy, musicien français* [3]. Ce n'est point ici le lieu d'évoquer les remous que ces deux ouvrages ont suscités, les répliques

1. Lyon, Masson.
2. Paris, Plon.
3. Paris, Librairie de France ; nouv. éd., Paris, Rieder, 1932.

qu'ils ont fait naître. Travaux d'un habile dialecticien, qui se plait à jongler avec les idées, qui ne se défend point d'ironiser, ces livres marquent une date dans l'histoire du debussysme. En 1932, Vallas les complétera par *Claude Debussy et son temps* [1], en 1944 par *Achille-Claude Debussy* [2].

Si la *Musique vivante* continue de capter le lutteur, c'est que celui-ci se double d'un journaliste dont les jugements, toujours écoutés, sont parfois redoutables. Il était entré dès 1902 au *Tout Lyon* ; depuis lors, il a écrit au *Guide du concert*, au *Guide musical*, sans oublier la revue mensuelle dont il dirige le secrétariat et qu'il enrichit régulièrement de ses chroniques lumineuses. En 1919, il est appelé à faire partie d'une équipe nouvelle au *Progrès de Lyon* : pendant trente-cinq ans, il ne cessera d'y défendre les causes qu'il croit justes.

Nommé directeur artistique de la station de la Radiodiffusion de Lyon (1938-1941), il est, en 1937, élu président de la Société française de Musicologie et le restera jusqu'en 1943. En 1952, il a donné sa démission du conseil d'administration, ayant décidé de ne plus quitter sa chère ville de Lyon.

C'est aussi qu'il porte en lui d'autres travaux. Ses premières affinités avec le monde de la *Schola* (en 1902, il avait fondé avec Witkowski une *Schola cantorum* à Lyon) ont contribué à attirer son attention sur *César Franck* : un petit livre, un jour, pourrait lui être consacré... Mais, en attendant, de César Franck à Vincent d'Indy, le trait d'union est à portée de sa main : c'est l'étude que le disciple a consacrée au maître, jadis, en la collection Alcan ; panégyrique, pense-t-il, qui fausse les données de l'histoire. Pourquoi d'Indy a-t-il agi de la sorte ? *D'Indy*, personnage multiple, créateur complexe et qui a joué un rôle essentiel dans la fortune de la musique française : deux volumes expliqueront l'homme, commenteront l'œuvre (1944-1950) [3], qui suscitent, à l'Ecole C. Franck, une levée de boucliers... A vrai dire, l'historien, utilisant des documents de première main, une abondante correspondance inédite, parvient sinon à projeter la lumière de la vérité sur le fondateur de la *Schola*, du moins à *poser* le cas d'Indy dans l'histoire de la musique française : et c'est beaucoup. De l'élève, d'ailleurs, il éprouvera le besoin de remonter au professeur : un petit livre en langue anglaise sur *César Franck* a paru en 1951 ; une traduction

1. Paris, Alcan ; éd. angl., Oxford University Press, 1933.
2. Paris, Presses universitaires.
3. Paris, Albin Michel.

abrégée en langue française (*La véritable histoire de César Franck*) a vu le jour en 1955 [1]. On regrette que le musicographe n'ait pas cité là toutes ses sources...

Tel était l'homme : professeur, conférencier, historien, journaliste : multiple et un. Trois traits saillants de l'esprit appelaient la sympathie : une farouche indépendance, une érudition sans défauts, le seul désir de servir la musique française. C'est assez dire si les musicologues retiendront la mémoire de Léon Vallas.

Que Madame Paule Vallas-de Lestang, constamment associée aux travaux de son mari et cruellement frappée en ses affections, trouve ici nos respectueuses condoléances et l'assurance de notre triste sympathie.

Norbert DUFOURCQ.

---

1. Paris, Flammarion.

UN RECUEIL DE PIÈCES DE CLAVECIN DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVIIe SIÈCLE

L'EXEMPLAIRE de la *Tabulatura darinnen etzliche Praeludia, Toccata und Courante uff das Clavier Instrument gesetzt* de Christian Michel (Leipzig, 1645) que conserve la Bibliothèque du Conservatoire de Paris comporte un appendice manuscrit qui n'avait pas encore été décrit jusqu'ici.

Il s'agit d'un recueil allemand de pièces de clavecin de la seconde moitié du XVIIe siècle, dont le début a été noté en tablature d'orgue allemande. Bien qu'étant en partie l'œuvre de médiocres amateurs, ce recueil offre quelque intérêt. Coté Rés. 819 (2), il se présente sous la forme d'un petit in-folio oblong, de 161 × 193 mm., folioté après son entrée à la Bibliothèque du Conservatoire, en 1893, de 1 à 90, sans tenir compte des folios antérieurement arrachés ou collés recto-verso. Aucune indication extérieure ne permet de localiser et de dater avec certitude ce manuscrit qui est de plusieurs mains et dont la rédaction a dû s'étendre sur un assez grand nombre d'années. Cependant, l'examen du filigrane (un cerf, la patte antérieure droite levée, broutant une feuille et accompagné des initiales N H) donne à penser, selon une précision qu'a bien voulu me fournir le *Forschungsstelle für Papiergeschichte* de Mayence [1], que le papier utilisé pourrait provenir des moulins de Nikolaus Herz, à Urach en Wurtemberg. Le nom de Nikolaus Herz n'est mentionné que pour l'année 1660 et il semble que ce fabricant n'ait pas poursuivi très longtemps ses activités. Notre manuscrit — qui ne paraît pas postérieur à la fin du XVIIe siècle — ne serait donc pas antérieur à 1660, ce que confirme d'ailleurs, l'analyse des pièces qu'il comprend.

---

1. Je tiens à remercier à ce propos le professeur La Rue, de Vienne, et Monsieur Labarre, de Hilversum, et à exprimer à Madame Schulte, de la *Forschungsstelle* ma vive reconnaissance: pour l'analyse de filigranes si détaillée qu'elle m'a fait parvenir.

Ces pièces, toutes anonymes, sauf la première attribuée à Joh. Jacob Froberger, sont réparties en cinq sections correspondant à au moins quatre mains différentes.
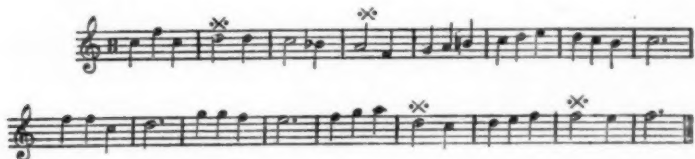
La première de ces sections, qui va du fol. 1vo au fol. 6vo, comprend deux pièces en tablature d'orgue : La *Fantasia super ut, re, mi, fa, sol, la* de Froberger et un *Recercar* anonyme, inachevé — il s'arrête après la 48e mesure — qui n'est autre que le huitième des *Recercari e canzoni francese* de Frescobaldi (Rome, 1615). La *Fantasia* de Froberger ne présente que des différences de détail avec la version du manuscrit autographe de l'auteur, telle qu'elle a été publiée dans les D. T. Ö., IV, 1, et suit en tous points celle que donnait en 1650 A. Kircher dans sa *Musurgia*, lib. VI.

On le voit, cette première section s'adressait à un bon exécutant. Les quatorze pièces de la seconde section (ff. 8 vo à 26), écrites d'une main plus hésitante, représentent par contre le répertoire d'un modeste claveciniste amateur, ayant arrangé pour son instrument, de façon très simplette, des airs de son choix. La notation utilisée est encore la tablature d'orgue allemande, mais simplifiée, c'est-à-dire ne comportant pas d'indications rythmiques. Celles-ci étaient en effet superflues, le rythme des airs arrangés étant connu et la diposition des accords sous la mélodie suffisant pour permettre une lecture correcte. La plupart des airs « harmonisés » par notre amateur étaient fort répandus à l'époque. Les uns sont des cantiques ou des chorals : *Ich hab mein Sach Gott heimgestelt, Jesu du mein liebstes Leben, Mein Gott erschaffen hastu mich, Hastu dan Jesu dein* [*Angesicht*]. Les autres des airs : *Ach grausam Hertz, Wohl dem welcher seine Tag, Seit willkommen* ; ou des chansons ou timbres appartenant au fonds semi-populaire : *So wünsch ich ihr ein gute Nacht, Amanda, Schwabentöchterlein, Mein Man d. lebet stäts im Sauffe.* Enfin figurent dans cette section la bergamasque et un *Cinque Pass.*

L'air intitulé *Amanda* n'est pas celui de A. Krieger qu'on trouve en 1669 dans le recueil de l'étudiant Clodius [1]. Il n'est d'ailleurs pas sûr qu'il s'agisse de la même chanson. Cependant, la coupe de notre mélodie (ternaire et non binaire comme l'était celle de Krieger) pourrait lui permettre de s'adapter au texte de J. G. Schoch, à condition de répéter la première demi-période [2] :

1. Berlin, Dt. Staatsbibl., ms. germ. 8° 231. Cf. W. Niessen, *Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius*, VfMw, VII, 1891, pp. 579-658.

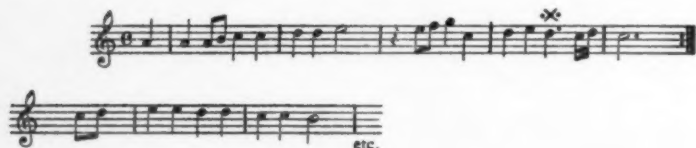
2. Le rythme proposé ici est celui qui semble découler du 3 à l'armure, de la disposition des accords « d'accompagnement » et de celle des agréments.
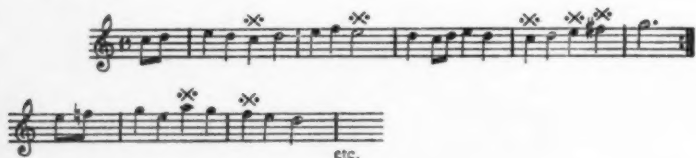


La bergamasque est celle qu'on trouve habituellement dans les tablatures de cette époque [1]. Elle figure deux fois, la deuxième fois sous une forme un peu différente et écourtée. Ces versions sont comparables, par exemple à celles du recueil de Clara Regina Imhoff de 1629 [2] ou d'une tablature pour petit cistre de 1664-1684 [3]. L'une de ces deux versions prouve que les intentions didactiques n'étaient pas étrangères au propriétaire du manuscrit Rés. 819 (2), car elle porte les indications : « Rechte Hand » et « Linkhe Hand », un trait horizontal séparant, dans la tablature, ce qui devait être joué par la main droite de ce qui devait l'être par la gauche.

Nous n'avons pu transcrire deux de ces pièces, les chansons : *Schwaben Töchterlein* et *Mein man d. lebet stets im Sauffe.* Le *Deutsches Volksliedarchiv* de Fribourg ne connaît pas cette version de la *Schwabentöchterlein* et n'en connaît aucune de la seconde chanson [4]. Selon le Professeur Wiora, notre version de la *Schwabentöchterlein* n'appartiendrait pas au type de Erk-Böhme n° 119, mais à un autre dont deux textes figurent dans le *Ambraser Liederbuch* de 1582 [5]. Cependant la coupe de notre mélodie s'adapterait difficilement à ces textes, alors qu'elle pourrait le faire en partie à celui de Erk-Böhme n° 119 : *Es hätt ein Schwab ein Töchterlein, das wollt nit länger dienen,* etc. On pourrait peut-être tenter de transcrire le début de cette chanson de la manière suivante, compte tenu de la mesure binaire indiquée et de la disposition des accords :

1. Cf. P. Nettl, *Die Bergamasca*, ZfMw, V, 1922/23, pp. 291-295.
2. Vienne, Nat.-Bibl., ms. 18491. Cf. P. Nettl, *Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des XVII. Jahrhunderts*, St. fMw, VIII, 1921, pp. 45-175. Je remercie vivement le professeur Nowak de m'avoir permis de faire faire un microfilm de ce manuscrit.
3. Berlin, Dt. Staatsbibl., mus. ms. 40622. Transcrit par E. Epstein dans le supplément musical à sa thèse : *Der französische Einfluss auf die deutsche Klaviermusik im 17. Jahrhundert.* Würzburg-Aumülhe, 1940.
4. Ces renseignements m'ont été communiqués par le professeur Wiora. Que celui-ci veuille bien trouver ici l'expression de ma gratitude pour sa réponse si développée.
5. Ed. par J. Bergmann dans la *Bibliothek des litterarischen Vereins*, t. XII. Stuttgart, 1845, pp. 341 et 343.



Quant à la chanson *Mein Man d. lebet stets im Sauffe*, voici ce que nous proposerions :



On remarquera que si *So wünsch ich ihr ein gute Nacht* appartient au XVIe siècle (tout en étant resté très populaire au XVIIe siècle, ainsi que l'atteste, entre autres, sa présence, encore en 1656, dans le *Venus-Gärtlein*), les autres chansons et chorals de cette section appartiennent en général au XVIIe siècle ; les uns comme *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* au début du siècle [1], les autres comme le *Jesu du mein liebstes Leben* de J. Schop [2] ou le *Mein Gott erschaffen hast du mich* de J. Rist au second tiers [3].

Entre les ff. 15 vo et 36 vo, notre manuscrit comprend des feuillets blancs interrompus seulement par le deuxième *Pergamasco*, au fol. 26. Il dut alors changer de propriétaire, car au fol. 37 commence une troisième section en notation actuelle (clef d'ut 1re ligne — clef de sol 2e pour les trois premières pièces — et clef de fa 4e ligne), d'un niveau musical nettement supérieur à celui de la section précédente. Les pièces en sont destinées au clavicorde, si l'on en juge par la table : « Wie man ein Instrument beziehen soll » qui les précède, table qui donne la répartition sur quatre octaves des cordes d'un clavicorde lié [4].
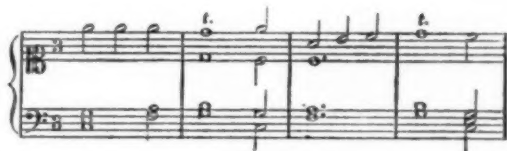
Trois préludes très simples en ut majeur, sol majeur et ré mineur

---

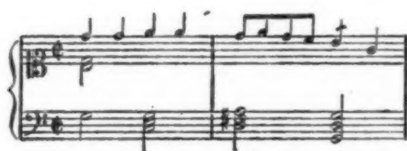
1. Cassel 1601. Zahn 1679.
2. Dans J. RIST, *Himmlische Lieder*, 1642. Zahn 7891.
3. Dans J. RIST, *Neue himmlische Lieder*, 1651. Zahn 7603.
4. Cf. la note du professeur Thurston Dart à paraître dans le *Galpin Society Journal*, IX, 1956. Je remercie vivement le professeur Dart des indications qu'il a bien voulu me fournir à ce sujet.

(celui-ci inachevé) sont suivis par dix pièces dont nous donnons ci-dessous l'incipit :
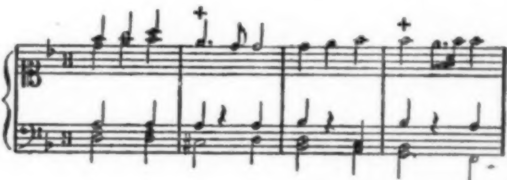
fol. 39 Saraband
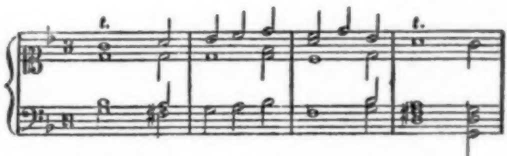


fol. 39 vo Bergomaschgo [et Variatio]
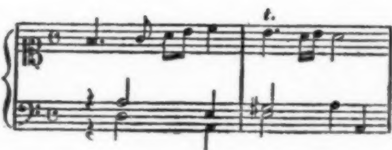


fol. 40 Saraband
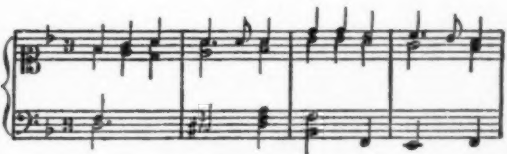


fol. 40 vo Jesu du mein liebstes Leben
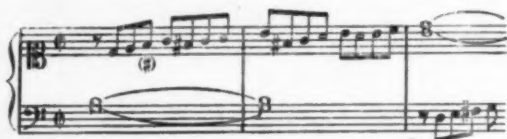


fol. 41 Chloris wasz klagt Ihr so sehr
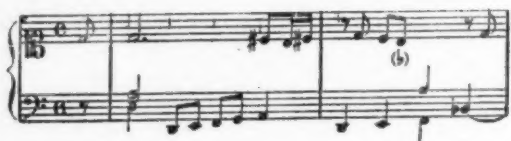


fol. 41 vo Saraband



fol. 42 Proeludim



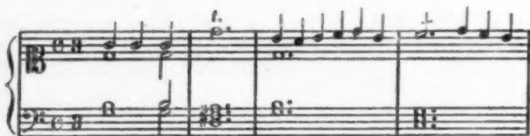
fol. 42 v° Allamand
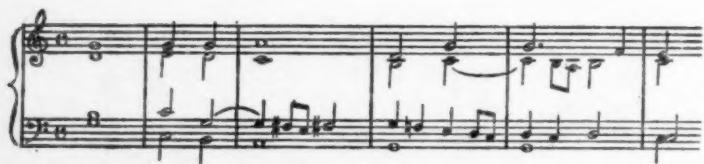


fol. 43 Chique



fol. 43 v°



Au fol. 45 vo, un *Praeludium in G*, à nouveau noté en tablature d'orgue normale, mais d'une main plus ancienne, termine cette troisième section :
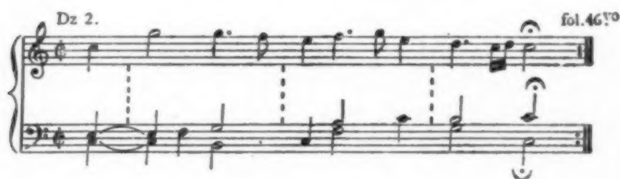


La mélodie de la sarabande fol. 40 se retrouve, mise pour guitare, sous le titre : *Clorys*, dans une tablature manuscrite allemande de la seconde moitié du XVIIe siècle appartenant à P. Nettl et qu'a décrite A. Koczirz [1]. Elle figure également, mais dans une trans-

1. AfMw, VIII, 1926, p. 433 et ss.
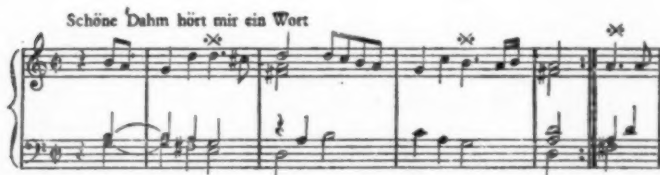
cription pour luth, dans un recueil manuscrit français en tablature conservé à la Bibliothèque nationale [1] et datant des environs de 1664 [2]. Il est remarquable, d'ailleurs, que cette pièce est la seule de notre manuscrit à présenter l'agrément : +. Les autres pièces de cette section ont soit le : t., soit le pincé : ≡ Dans le reste du manuscrit, on ne rencontre que le : ·×·.

Il ne m'a pas été possible d'identifier d'autres pièces de cette troisième partie.

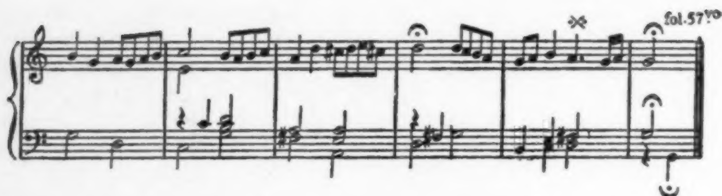
Au fol. 46 commence une quatrième section, écrite d'une main plus tardive, fort maladroite, et rédigée, du moins au début, dans une intention didactique. Pour commencer, l'élève trouve deux gammes ascendantes et descendantes en clef de sol 2e et en clef de fa 4e ligne précédées de l'indication : « Anfang zum Lehren ». Puis vient un exercice d'application déjà ambitieux, oscillant curieusement entre le rythme ternaire et le rythme binaire.



Et dès la pièce suivante, l'élève est censé avoir atteint le niveau requis par l'exécution des autres pièces du recueil ; niveau assez peu élevé, comme on pourra en juger par l'une de ces pièces (les barres de mesure ont été ajoutées) :



1. Vm7 6213.
2. D'après L. DE LA LAURENCIE, *Essai de chronologie de quelques ouvrages de luth* dans *Bull. de la Soc. franç. de musicol.*, III, 1919, pp. 227-232.



La plupart de celles-ci sont écrites sans soin, avec de grossières erreurs harmoniques ou rythmiques et des simplifications de notation telles, que certaines en sont défigurées et ne présentent en elles-mêmes qu'un médiocre intérêt. Cependant elles offrent un bon aperçu de ce que pouvait être le répertoire d'un claveciniste amateur allemand à la fin du XVIIe siècle. Les danses et les transcriptions pour clavecin de chorals ou de chansons y figurent pêle-mêle, comme dans les sections précédentes. Les danses sont représentées par des [1] : Allemande (1), Ballet (5), Brandle (1), Cinque-Pas (1), Courante (2), Entrada (1), Galiarda francese (1), Gavote (1) Mantuana (1), Pasomezo (1) et Pavna hispanica (1). On trouve également 2 préludes et 3 pièces sans titre. Les cantiques et chorals sont relativement peu nombreux : *Ach wo soll ich mich kehren hin, Auss meines Herzen Grund, Ich hab mein Sach Gott heimgestelt, Was schwebet, was lebet, Werde muntter mein Gemüt, Wie schön leuchtet der Morgenstern.* Un *Versus* figure aux ff. 66 v° et suivants, malheureusement assez informe. Les transcriptions de chansons sont beaucoup mieux représentées : *Ach du mein edells Hertz, Allerschönstes Tugent Bild, Amarillis, Einsmahls als ich Lust bekam, Johann der ward* (?), *Mein Sin d. stäts nach Ehren tracht, Mein Unbestendigkeit, Nun will ich nicht mehr leben, O* [*ach*] *grausam Hertz o diemant Sinnen, Rofilis, Schöne Dahm hört mir ein Wort, Seit willkommen, seit willkommen, Singt und sagt es ist umbsonst, Soll dan stäts geklaget sein, Von der Fortuna* [*werd ich getrieben*], *Wer ist doch nur so selig als ich bin, Wer sich auff dasz Wasser begibt, Wol dem welcher seine Tag.* Trois pièces portent simplement l'indication : *Chanson*, sans titre.

Cette partie du recueil comprend donc, outre des pièces typiques du répertoire pour clavier de l'époque, comme la *Paduana hispanica, Rofilis* (du *Ballet de l'Impatience* de Lully) ou *Von der Fortuna,* (à l'état de fragment), pour une bonne part des harmonisations

---

1. Le chiffre à la suite de chaque danse indique combien de fois celle-ci est représentée.

d'airs en vogue vers le milieu du XVIIe siècle, comme *Einsmahls als ich Lust bekam, Schöne Dahm hört mir ein Wort, Wer sich auf dasz Wasser begib.* ou *Wol dem welcher seine Tag* [1]. La pièce intitulée *Amarillis* n'est autre que l'air : *Ach Amarillis hast du denn* de J. Rist, publié dès 1642 dans sa *Galathee.* La basse du manuscrit Rés. 819 (2) reproduit d'ailleurs assez fidèlement celle de Rist. La chanson *Wer ist doch nur so selig* a pour mélodie celle du *Cinque Pas* :



qui apparaît ainsi à trois reprises dans cette version, la première fois (fol. 11) noté en rythme ternaire :



les deux autres fois en rythme binaire avec noires pointées, comme ci-dessus. Comme on a pu déjà le voir, cet emprunt aux sections précédentes du recueil n'est pas le seul. Il serait d'ailleurs plus exact de parler de réutilisation de mélodies, car, la plupart du temps, les propriétaires successifs du manuscrit ont tenu à composer une harmonisation différente des précédentes pour chacun de ces airs. Cependant, il y a des exceptions : la Gavotte, fol. 78, n'est qu'une répétition presque textuelle de la Gavotte, fol. 49 ; de même, les chansons *O grausam Hertz,* fol. 53 et *Wohl dem welcher seine Tag,* fol. 50 vo, sont des transcriptions assez fidèles des versions en tablature d'orgue qui figurent au fol. 11 vo, (sous le titre : *Ach grausam Hertz*) et au fol. 9.

Cette quatrième section se termine, après quelques fragments, par un exercice d'arpèges en plusieurs clefs, précédé de l'indication : « Anschlag ». Il est difficile de savoir si la section suivante est dûe à la même main ou non. Les pièces qui commencent au fol. 86 semblent notées avec un peu moins de négligence et leur facture est un peu moins primitive. Ce sont quatre chorals : *Komm heiliger Geist, Hast du dann Jesu dein Angesicht, Herr Jesu Christ dich zu*

---

1. L'éd. de 1656 du *Venus-Gärtlein* reproduit encore les textes de ces chansons. Cf. le rééd. du Baron de Waldberg dans les *Neudrucke deutscher Litteraturwerke des 16.u.17. Jahrhunderts,* t. 86/89. 1890.

unss wend, *Auss meines Hertzen Grunde* et la chanson *Allerschönstes Tugend Bild*. A partir du fol. 89, on ne trouve plus que quelques notations, en partie fragmentaires, puis 2 menuets, un *Montafuner*, un quatrième *Cinque Bass* (inachevé), ayant une autre mélodie que ceux cités plus haut, et un *Ballo* tout à fait informe. Cette dernière partie du manuscrit date probablement de la fin du siècle ; peut-être du début du XVIIIe ? Le recueil cessa alors de servir et, au XIXe siècle, un écolier allemand ou suisse l'utilisa en guise de cahier de brouillon et y inscrivit des leçons de géographie.

Il ressort de cette description que le manuscrit Rés. 819 (2), quoique sans prétention et souvent bien médiocre (exception faite pour sa première et sa troisième partie) constitue une source intéressante à deux points de vue : celui de la chanson et de l'air allemands du XVIIe siècle : celui de la pratique musicale des clavecinistes amateurs allemands au dernier tiers du XVIIe siècle.

Simone WALLON.

MOZARTIANA GALLICA

A l'occasion de l'Exposition « Mozart en France » organisée par la Bibliothèque nationale, on a réuni ici quelques notes qui complètent la documentation donnée dans le Catalogue [1] à propos de divers autographes du musicien et des milieux fréquentés par lui lors de ses trois séjours à Paris.

MANUSCRITS AUTOGRAPHES. Parmi les mss. exposés, certains posent des problèmes d'authenticité. Les descriptions des deux suivants doivent notamment être rectifiées :
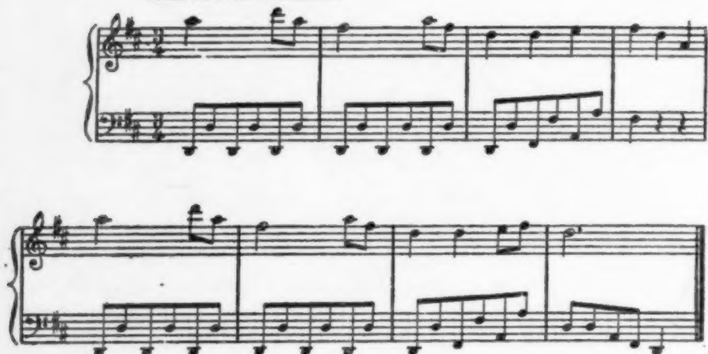
— K. 613 *b* (Suppl. 82). Esquisse pour un quintette à cordes : le ms. 257 de la bibl. du Conservatoire (n° 172 du Catalogue) est un faux presque parfait, qui imite le cachet du Mozarteum et les annotations à la sanguine.

— K. 297 *a* (Suppl. 1). Je dois à l'obligeance de M. Ernst Fritz Schmid de pouvoir signaler l'existence à la bibl. du monastère bénédictin de Göttweig, en Autriche, du ms. d'un *Miserere* de I. Holtzbauer, exécuté en 1764, qui pourrait être l'original de l'œuvre complétée par Mozart.

— K. 573. La dernière édition du Köchel-Einstein affirmant que l'original des Variations pour clavier sur un Menuet de Duport n'était pas connu, voici une transcription, qui est tirée du dernier mouvement (Minuetto con Variazioni »), de la 6e sonate de l'op. IV de J. P. Duport [2]. Le titre complet de l'ouvrage est le suivant : *Six Sonates pour le violoncelle dédiées au roi de Prusse Frédéric Guillaume II... Œuvre IV.* (Paris, Imbault, s. d.) ; un exemplaire en est conservé à la Bibliothèque du Conservatoire, K. 77. Sauf une variante à la troisième mesure on verra que Mozart a respecté le thème du musicien qu'il avait connu à Berlin :

---

1. *Mozart en France.* — Paris, Bibl. nat., 1956, 76 p. et 16 pl.
2. Le Catalogue (p. 42) indique par erreur l'op. 7.



— Une erreur de lecture a fait dater la lettre de Constance Mozart (nº 176 du Catalogue) du 28 octobre 1791 au lieu du 28 décembre. Le contenu de cette lettre, écrite vingt-trois jours après la mort du compositeur, s'explique fort bien, une fois faite cette rectification.

Premières éditions françaises. A la liste de « Quelques premières éditions françaises de Mozart » que j'ai donnée en annexe dans le Catalogue, il convient d'ajouter les éditions publiées par I. Pleyel, et que conservent les principales bibliothèques de France. De même on a omis dans la liste une importante édition de la Sonate pour piano à quatre mains de Mozart, K. 123 *a* : *Sonate à quatre mains pour le piano-forte ou clavecin...* — Paris, Wenck (s. d.). — Cons., Ac. p. 3462. (Œuvre annoncée le 16 juillet 1786 dans les *Annonces, Affiches et avis divers* comme nº 2 des *Variétés musicales* de Wenck).

De la même époque datent encore trois arangements pour deux violons publiés dans un périodique en 1786 et 1788 :

Journal de violon dédié aux amateurs... — Paris, Bornet — B. N., Vm⁷ 1010.

1786, nº 5 : Andante de la Sonate en la mineur, K. 300 [1].
nº 7 : « Alla turca » de la même sonate
1788, nº 6 : Air ; nº 12 : Aria.

— Ouverture della Clemenza di Tito, opera de Mozart arrangé pour le piano par un de ses élèves [?]... — Pleyel [33] — B. N., Fol. Vm. 228 *bis* (9).

Ed. antérieure à 1798, d'après l'adresse.

— [K. 499] Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle... Œuvre 35. — Pleyel [109] — Cons., Ac. e[4]. 250.

— [K. 570, 526, 481] Trois quatuors nouveaux pour deux violons, alto et basse. Op. 37. — Pleyel [139] — Catalogue n° 51 de H. Schneider, Tutzing, 1956 (n° 263).

— [K. 374 *d*, 296, 374[e]]. Trois Sonates pour le forte piano avec accompagnement de flûte ou violon et violoncelle... Op. 2. 1re livraison — Pleyel [202] — B. N., Fol. Vm. 224 (2).

Ed. vers 1800 d'après l'adresse.

— [K. 510]. Trois Quintetti pour deux violons, deux alto et violoncelle... 3e livre — Pleyel [546] — Cons., Ac. e[5]. 32.

— K. 407]. Grand Quintette pour violon, deux quintes et deux violoncelles... Œuvre neuvième. 4e livre — Pleyel [547] — Cons., Ac. e[5]. 119.

— [K. 563]. Grand trio pour violon, alto et violoncelle. Œuvre Xe... — Pleyel [548] — Cons., Ac. e[3]. 56.

— [K. 502, 548, 542 et ?]. 4 Sonates pour le piano forte avec accompagnement de violon et violoncelle... — Pleyel — Bibl. municipale d'Arles, fonds Pichot.

Ed. vers 1804, d'après l'adresse.

— Collection complette des œuvres de piano. — Pleyel [H.] — Cons., Ac. p. 2335 (5 Sonates) ; Collection Pleyel (complet).

Ed. vers 1805, d'après l'adresse.

Autour de Grimm. Plusieurs lettres conservées au Département des manuscrits permettent de préciser le goût musical de Grimm et son orientation dans les différents milieux musicaux. L'un de ses correspondants les moins connus est Marc-Antoine-Nicolas, marquis de Croismare, ami aussi de Mme d'Epinay, qui de sa terre normande de Lasson tentait de se tenir au courant des nouveautés musicales [1]. Un dessin de Carmontelle conservé à Chantilly et daté de 1766 le représente, probablement avec sa fille Suzanne, dans un parc : il bat la mesure, tandis qu'un jeune officier joue du violon et sa fille de la guitare (Planche I).

Quelques passages de ses lettres à Grimm méritent d'être reproduits. L'un, du 30 août 1763, situe bien la position de l'amateur de province : « ... O Grimm, ô cruel Grimm, vous me mettez dans un extrême embarras par toutes vos flateuses agaceries, et vôtre opiniâtre atention à étayer nos amusemens harmoniques. J'admire la fécondité de Manheim et la continuité de vos bontés

1. G. Huard, *Les Croismare seigneurs de Lasson*, Caen, 1921.

pour nous... Nous n'avons qu'un petit ordinaire de plaisir passablement contenu.

Autre P. S. Je vous vois déjà rire, n'importe, je vous confie l'envie que j'ay de scavoir quelques particularités au sujet de ces terribles compositeurs de Manheim, par ex. Cannabich est-il âgé, grand, petit, marié, vif, aimable, etc. ? Toeschi, Holzbauer, ce jeune adepte qui se met dans le monde, quoy ? *Quis, quid, ubi ? Cur, quando ?* Pardon, cher ami, la curiosité de province n'a ny qüeue ny teste. Filtz est-il mort jeune, sans enfant ? C'était un brave compositeur »[1]

Puis, ce court billet sans date, qui est le seul recoupement que nous possédions sur le théâtre du mystérieux « M. Félix », où les Mozart avaient pu donner leurs concerts : « Plaignez moy, mon aimable ennemi, ce beau jour n'est point a moy. Je ne puis même trouver le tems d'aler dîner chez Mme Geoffrin, tous mes projets sont sans dessus dessous. Afin que celuy d'aler samedy aux *bouffons* de M. Félix ne soit pas sur le même ton, prenez moy, je vous prie, un billet de 6 livres... »

Enfin ce court passage également sans date : ... « J'abandonne la musique que j'aime. M. Holtzbauer que j'embrasse, mon vainqueur que j'adore, et M. le Baron de Bague [Bagge] que j'assure de ma reconnaissance. »[2]

Quant à la correspondance adressée par Grimm à la landgrave Caroline de Hesse-Darmstadt, elle intéresse aussi plusieurs fois la vie musicale à Paris. Le 8 décembre 1766, le baron entretient sa correspondante du « petit Mozart ». Le 24 février 1767, il lui annonce l'envoi, selon son désir, des Sonates de Honauer, Raupach et Schobert, et lui propose de les faire suivre de celles de Eckard, « qui est le maître à tous »[3]. Enfin, il ajoute ce commentaire éloquent : « Tous ces auteurs sont des allemands qui sont venus en France déposséder les françois chez eux et leur apprendre qu'ils ne savoient pas jouer du clavecin il y a dix ans. Nous avons encore deux ou trois autres allemands qui ont aussi fait graver des sonates ou des concerts, mais je n'ai pas voulu envoyer trop de provision à la fois ».

Le 10 mars 1767, le conseiller de la landgrave annonce d'autres envois : « J'ai fait partir sur le champ les sinfonies de Canabich, de Toeschi et de quelques autres, suivant la note ci-jointe. V. A. trouvera dans un des livres de sinfonies le catalogue de tout ce que

---

1. A. Filtz était mort en mars 1760 à Mannheim.
2. Bibl. nat., nouv. acq. fr. 1186, f. 55, 83 et 84.
3. Ce jugement est d'autant plus à retenir qu'il est émis quelques mois après le séjour des Mozart à Paris.

Venier, qui est notre grand marchand de musique, a fait graver... J'ai très à cœur que la musique de V. A. soit bien montés »[1].

« M. DE JEAN ». — L' « homme rare » que Wendling fit connaître à Mozart en 1777 à Mannheim et pour lequel il composa plusieurs œuvres pour flûte n'a pas suscité beaucoup de recherches chez les musicologues. On se rappelle que Wendling en parle comme d'un hollandais « amateur de toutes sciences », qui commande des petits concertos courts et faciles et des quatuors. Mozart, qui l'appelle « le brave hollandais », signale dans une lettre du 14 février 1778 qu'il part pour Paris, mais la lettre du 3 octobre confirme qu'il résidait alors à Mannheim. On n'a jamais signalé, à ma connaissance deux mentions qui pourraient bien se rapporter à lui :

1. Dans la liste des souscripteurs des *Six Concerto* de Pierre De Brabandere (Gand et Bruges, s. d.) on trouve un « M. de Jean, capitaine au service de Sa Majesté R. et A. »[2]

2. Comme il a été suggéré dans le Catalogue (N° 85), il pourrait s'agir du « Willem van Britten Dejong, amateur de musique » auquel Ditters dédie sa *Symphonie périodique* à 9 instruments, si, comme il est vraisemblable, son nom a été francisé.

LE DUC DE GUINES. Le dédicataire du Concerto pour flûte et harpe, que l'histoire et les dictionnaires biographiques ont retenu surtout à cause d'un retentissant procès, est une des plus belles figures d'amateurs de musique du XVIII[e] siècle. Il avait été envoyé comme ambassadeur à Berlin parce qu'il avait paru plaire à Frédéric II. Mais les relations entre les deux hommes furent vite mauvaises : « le roi de Prusse et M. de Guines sont d'excellents joueurs de flûte, disait ironiquement le duc de Choiseul, ils feront de la musique ensemble ». De fait, Mozart a qualifié d' « incomparable » le jeu du duc et bien des musiciens ont dû écrire pour lui. Nous conservons au moins les six sonates op. I de Filippo Prover, italien né à Alessandri en 1727, qui était hautboiste chez le prince de Conti au moment de leur publication en 1769[3]. Écrites pour hautbois, flûte ou violon, elles sont dédiées à Guines, alors comte : « Excellence, il y aurait une belle épître à faire sur les motifs que j'ai de vous dédier cet ouvrage ; mais ils sont si connus de tout le

1. Bibl. nat., nouv. acq. fr. 4411. Jean-Baptiste Venier, qui publie surtout une grande collection de symphonies et est actif entre 1755 et 1782 (C. JOHANSSON, *French music Publishers' catalogues of the second half of the eighteenth cent.*, Stockholm, 1955, pp. 155-169).
2. VAN DER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas*, IV, 306.
3. Il mourut, d'après La Borde, le 20 août 1774.

monde que je me borne à l'aveu de la reconnaissance que je dois à vos bontés... ». Notons que les Mozart avaient connu en 1763-64 ce virtuose, inscrit sur la liste de Léopold à côté de J. Duport (« M. du Borde »), violoncelliste au service de Conti. Or, Prover et Duport figurent sur un dessin de Carmontelle en train d'interpréter un quatuor avec P. Vachon, violoniste également chez Conti, qui dédia à Guines ses six Quatuors op. 7, et Rodolphe, célèbre corniste qui fut un des bons amis de Mozart à Paris en 1778 [1]. Ainsi peut-on constater que Guines aussi bien que Mozart fut en étroits rapports avec le cercle du prince de Conti dont l'importance apparaît une fois de plus primordiale dans la vie musicale française de ce temps.

Plus tard, en 1778 ou 1779, le neveu de Rodolphe, N. J. Hullmandel, dédia encore au duc de Guines ses trois sonates op. 4 (Catalogue n° 126).

Mais l'œuvre peut-être la plus intéressante qui fut dédiée à Guines, alors comte, est les *Sei Trietti per flauto traverso, violino e violoncello... Opera III* (Bureau d'abonnement musical, s. d.) de Wendling, annoncée en juillet 1769 [2]. La dédicace fait état de leçons que le musicien aurait données au diplomate mélomane : « Monsieur, la permission que Vôtre Excellence me donne de lui dédier cet ouvrage, met le comble à ma satisfaction. L'approbation qu'elle a daigné lui accorder me répond des suffrages du Public. Je ne pouvois mieux consacrer le fruit de mes travaux qu'à l'Amateur et Connoisseur, qui veut bien attribuer les siens aux légers avis que j'ai eu l'honneur de lui communiquer. » On ne peut guère douter que ce soit Wendling qui en 1777 ait conseillé à Mozart de frapper à la porte du duc.

Outre le beau pastel de L. Vigée (reproduit pl. XIII du Catalogue) on conserve un dessin de Carmontelle représentant le comte, reproduit ici Pl. II [3]. Ajoutons que son salon de musique existe encore à Courbevoie et qu'il est la propriété de ses héritiers.

---

1. Le dessin est reproduit dans F. A. Gruyer, *Chantilly. Les portraits de Carmontelle*, 1902, p. 318, et aussi par L. de La Laurencie dans *L'école franç. de violon*, II, 338. Tous deux se trompent en affirmant que c'est Prover qui se tient debout derrière la table ; Prover joue évidemment du hautbois et c'est Vernier qui se tient derrière.

2. Bibl. nat., Vm⁷ 6645 (exempl. relié aux armes du dédicataire). La même bibl. possède de la même œuvre une copie ms. faite avec un certain apparat, où l'on précise que Wendling est « à Mannheim ».

3. Ce dessin appartient aussi à la série des Carmontelle de Chantilly, qui comprend également un dessin représentant le duc de Chabot, à ajouter à l'iconographie donnée dans le catalogue (N° 121).

Un ami de Mozart : François Joseph Heina. Heina fut, comme on le sait, le meilleur ami parisien de Mozart, au point que Wolfgang écrit à son père qu'il a plus d'obligation envers lui qu'envers son « protecteur » Grimm. Il vint « tous les jours sans faute » rue du Gros Chenet pendant la maladie de sa mère (31-VII-78) et prenait connaissance en même temps que lui des lettres de Salzbourg (11-IX-78). Lorsque Mozart s'en retourna seul vers Mannheim, c'est Heina qu'il chargea des affaires pendantes à Paris. Le 2 novembre, de Strasbourg, il se plaint à son père de ne pas avoir de nouvelles de lui à propos de l'impression des sonates dont il doit faire hommage à l'électrice Palatine. Enfin le 18 décembre il envoie son adresse à son père, de Kaisersheim.

Grâce à quelques documents d'archives, on peut établir l'origine tchèque de ce musicien et l'essentiel de sa carrière.

François-Joseph Heina était né le 20 novembre 1729, près de Prague, de Wenceslas, jardinier à Nieschitz, sur les terres du comte Frantz Wentzel von Nostitz. Il épousa Gertrude Brockmuller, dont il eut en 1753 un fils prénommé Venceslas-François-Christian, alors qu'il résidait en Brisgau, à Heidersheim [1]. Puis il se rendit à Paris, à une date que nous ignorons, où il fut peut-être ce « M. Heño, Waldhornist beym Prinz Conti » que Léopold note deux fois sur sa liste des personnes vues à Paris en 1763-65. On ignore tout autant comment et pourquoi il s'engagea comme « trompette de chevau-léger de la garde du roy » ; toujours est-il qu'il fut réformé en 1775 [2]. Heina avait en effet depuis deux ans un autre projet en tête : en janvier-février 1773 il avait déposé une demande de privilège pour six ans pour imprimer « une musique instrumentale du Sr Flamitz [Stamitz] ». [3] Dès lors, Heina s'occupa de sa maison d'édition installée rue de Seine « à l'Hôtel de Lille », dont l'activité s'étage sur plusieurs années mais resta toujours assez restreinte [4]. En outre il semble s'être occupé de la vente d'instruments de musique d'occasion, car en 1779 il propose dans les *Annonces* une « bonne harpe à pédale » ; en 1784 un « bon violon » pour 72 livres.

---

1. Vincennes, Service hist. de l'armée, Trésor royal 4693.
2. *Ibid.*
3. M. Brenet, *La libr. musicale en France...*, dans *SIMG*, 1906-7, p. 460. Il déclinait dans cette demande le titre de « musicien ».
4. Il y a quelque flottement dans le libellé des adresses de la firme : « M. Heina », « Mr Heina », « Mdm Heina » (?), « Mde Heina » et « Mme Heina ». Mais, malgré ces divergences, les exemplaires sont généralement signés de la main de F. J. Heina.

Quelques éd. sont publiées en commun par Heina et Mme Berault.

Voici les points de repère que j'ai pu découvrir, par les *Annonces*, des éditions réalisées par Heina :

1775 (9 mars) :

Lorenziti, *Sei quartetti* Op. VI (conservés à la Bibl. du Conservatoire, K. 4903 et Ac. e[4] 63).

Wanhall, *Sei Quartetti* Op. XIV.

1776 (13 juin)

Wanhall, *6 Trio* Op. XXII (conservés à la Bibl. du Conservatoire, K. 6529, avec un Catalogue comportant 13 nos).

1776 (19 décembre)

A. Lidl, *6 Trios* Op. II (conservés à la B. N., Vm[7] 1256, avec un Catalogue comportant 14 nos) [1].

1777 (20 octobre)

Kreusser, *Sei Quintetti* Op. X (conservés à la Bibl. du Cons., A. 34 556, avec un Catalogue comportant 17 nos).

C. Stamitz, *1er Concerto d'alto... arrangé par lui-même pour le violon.*

1779

B. Blake, *6 Duo pour violon et alto.*

1782 (27 novembre)

Principes de violon, consistant principalement en diverses gammes.

Eichner, *6 quatuors concertans* Op. II.

1785 (24 juillet)

Bagge (Baron de) *6 Trio pour 2 violons et basse* [2].

Par ailleurs, les bibliothèques parisiennes conservent un certain nombre d'éditions de Heina munies de catalogues, que nous n'avons pas retrouvées dans les *Annonces*, mais qui complètent cette documentation et sont, dans l'ordre de publication :

— Mozart, *Trois airs variés*, K. 189 *a*, 173 *c*, 299 *a* (Ascona, Bibl. Van Hoboken ; catalogue comportant 18 nos, dont aucune œuvre de Mozart [3].

— Eichner, *Six duo* Op. X (B. N., Vm[7] 18930, et Cons., Ac. e[2]. 680 ; catalogue comportant 22 nos, dont un « Concerto pour clavecin ou fortepiano » de Mozart) [4].

---

1. Le même catalogue de 17 nos se trouve dans l'op. 8 de Lorenziti, *Sei Duos* (Londres, Brit. Museum), comme me l'a fait savoir Mr. Hyatt King.

2. Œuvre inconnue à G. Cucuel, *Le Baron de Bagge* dans l'*Année musicale*, 1911.

3. Ed. parue donc en 1778, d'après le nombre de nos du Catalogue de 1777.

4. D'après Saint-Foix, ce Concerto était l'un de ceux que Mozart avait composé en 1776, c'est-à-dire K. 238 ou 246 (?). L'édition d'après le nombre



Monsieur et Mademoiselle de Croismare
par Carmontelle (1766).

Photo Giraudon.

Pl. II



LE COMTE DE GUINES
par CARMONTELLE.

Photo Giraudon.



2

Cliché du Laboratoire du Musée du Louvre.

Pl. IV.





Clichés du Laboratoire du Musée du Louvre.

— C. Stamitz, *Six Duo* Op. X (B. N., Vm[1]. 18931, et Cons., L. 2672 ; catalogue de 24 n[os] avec le même Concerto de Mozart).

Lorenziti, *Sei Quartetti* Op. IX (Cons., Ac. e[4] 119 et 121 ; même catalogue de 24 n[os] avec le même Concerto de Mozart'

Mozart, *Trois Sonates... Œuvre IV*[e] (Cons., Acp. 2574 ; catalogue comportant 29 n[os], dont le Concerto et un « Divertissement » de Mozart).

L'examen de ces catalogues fait apparaître la collusion de Heina avec des compatriotes tchèques tels que J. B Wanhall, J. Fiala [1], et Stamitz, en même temps qu'avec les « mannheimistes » Eichner, Schwindl et autres [2]. Comme plusieurs de ses confrères, il cherchait à tirer parti du succès de certaines œuvres au Concert Spirituel, en imprimant par exemple les 6 Duos op. X de K. Stamitz « mis au jour par M. Heina et exécuté au Concert Spirituel » [3].

Heina mourut probablement en février 1790, car les *Annonces* mentionnent l'enterrement, le 28 février, de François-*Frédéric* Heina, « ancien trompette des chevau-légers de la garde du roi, rue de Seine ». Malgré la divergence du prénom, il ne peut s'agir que de l'ami de Mozart. Un acte de notoriété et le contrat de mariage de son fils, Jean-Mathias, graveur, en thermidor An V, nous apprend qu'il avait un fils musicien, Frédéric-Wenceslas. [4]

A PROPOS D'UN FAUX PORTRAIT DE MOZART. — Un portrait à l'huile de grandes dimensions, légué entre les deux guerres par un antiquaire parisien au Musée du Louvre, n'a pas encore laissé percer son secret. Il représente un jeune musicien au clavecin, tenant un cahier de musique sur les genoux (une sonate ?) et en qui une série de témoignages enthousiastes a voulu reconnaître Mozart (Planche III). R. Bory et O. E. Deutsch ont, notamment, repoussé cette attribution, et avec raison. Quant à la toile, après avoir été donnée comme l'œuvre de Drouais, elle a été ensuite attribuée à Duplessis. L'Exposition de la Bibliothèque nationale fournissait l'occasion de tenter à nouveau de résoudre le problème (Catalogue, N° 68). Un examen aux infra-rouges par le Laboratoire du Louvre a permis

---

de n[os] du catalogue, est certainement contemporaine ou de très peu postérieure au séjour de Mozart à Paris en 1778.

1. Il s'agit des six quatuors op. I sur le titre desquels on indique « C. J. Fiala élève de Wannhall ».

2. Mozart avait connu F. Schwindl à Bruxelles en 1763. Quant à Fiala il fut de 1779 à 1785 maître de Chapelle à Salzbourg.

3. Bibl. du Conservatoire, K. 6137.

4. L'acte de notoriété est conservé aux Archives de la Seine, le contrat de mariage au Minutier central, étude V.

de lire sous un repeint dans le bas du tableau : « J. B. Perron[eau] pinxit 1767 Paris ». Bien que les trois dernières lettres du nom de l'artiste ne soient pas lisibles (cf. la reproduction), et que les comparaisons de facture avec son œuvre connue ne soient pas évidentes, il faudrait néanmoins de solides raisons pour repousser cette lecture et les conséquences qui en découlent.

Dans l'espoir qu'un musicologue plus heureux pourra identifier la musique placée sur les genoux du jeune claveciniste, nous en donnons ici un agrandissement (Planche IV).

François LESURE.

LETTRES DE HENRI DUPARC A ERNEST CHAUSSON

(1883-1899)

Dans le grand silence où la maladie tient Duparc enfermé — après 1885 et pour cinquante années — seule une correspondance pouvait jeter quelques lueurs sur les pensées, les espérances et les activités d'un homme qui depuis 1868 dotait l'art musical français de cette série de mélodies dont l'éloge n'est pas à faire ici. Nous remercions vivement Madame Jean Lerolle de nous avoir transmis et autorisé à publier des extraits d'une longue correspondance de Duparc à Chausson [1]. Cette correspondance — de vingt-cinq lettres — s'étend de 1883 à 1899 [2]. C'est dire son importance, d'autant plus qu'elle saisit Duparc au moment où, volontairement, il se retire de la société parisienne et musicale, avec le secret espoir que les soins médicaux, le repos et l'isolement sont les seules conditions de créations futures. La première lettre (janvier 1883) annonce un projet de publication des mélodies par Hamelle : c'est la fiévreuse et ultime joie du créateur.

« Mais croyez-vous que ce soit pour tout de suite ? Si oui, ça sera diablement embarrassant, car, selon ma louable habitude, j'ignore

---

1. La société de Musicologie ne pouvait passer sous silence le centenaire de la naissance de Chausson (1855). La publication de cette correspondance satisfait donc un vœu : celui de rendre un discret hommage à un homme qui ne s'est point cantonné dans l'égoïsme de ses propres créations — dont le « Roi Arthus » si souvent cité dans ces lettres — mais a su s'élever au niveau de l'Ami fidèle, soutien de tous les instants pour le malheureux Duparc. Or une si noble amitié suppose tout à la fois les qualités du cœur et de l'esprit.

2. Plusieurs des lettres citées ici ont figuré dans les expositions organisées par la Bibl. nat., soit pour le 100e anniversaire de la naissance de H. Duparc (1948), soit pour le cinquantième anniversaire de la mort d'E. Chausson (1949).

absolument où sont mes mélodies. Je sais bien que Chabrier en a quelques-unes... mais combien... et lesquelles ?... Soyez assez aimable pour lui écrire, s'il est à Paris, de vous les envoyer, et vous voudrez bien me les expédier, en y joignant Phydilé, que vous avez, je crois, et à laquelle je veux faire quelques légères modifications.

Autre chose : la réduction pour piano de « La vague et la Cloche » n'est pas faite ; celle que j'ai pitrognée *(sic)* moi-même est impossible et détestable. Messager avait eu la gentillesse de me promettre pour cela un coup de patte : voyez s'il est encore dans des dispositions aussi aimables.

— Quant à ma réduction de la vague et la cloche, qui pourra toujours servir un peu, elle est je crois, chez de Lassus (6, rue de la Bienfaisance) : écrivez-lui deux lignes pour le prier de vous la faire mettre chez Flaxland, où vous la trouverez un jour de comité.

Il y a aussi la question des deux mélodies du journal de musique, qui ne m'appartiennent pas : mais je vais m'en occuper.

Autre chose enfin : vous avez oublié la petite sérénade florentine à laquelle je tiens assez, parce qu'elle sort de la note triste ou violente des autres. Elle n'a que deux pages de mon écriture : je pense que cela ne fera pas de difficulté. — Comment veut-il les publier ? Séparés, ou en recueil ?

(Janvier 1883.)

La dernière est un simple billet à Madame Chausson, après le décès de son mari : c'est le terme d'une longue amitié que seule, la mort a pu rompre :

« C'est un besoin de mon cœur, chère madame, de vous dire combien m'a manqué, pendant le si douloureux labeur auquel je me suis condamné pour écrire ces quelques pages d'orchestre, le secours de mon cher Ernest si bon, si intelligent et si dévoué ! Je voulais vous le dire hier, mais je sentais que les paroles allaient me rester dans la gorge ; je veux pourtant que vous sachiez avec quelle profonde affection j'ai sans cesse pensé à l'ami absent, qui — même absent — m'a aidé et réconforté aux heures fréquentes de découragement.

Croyez, chère madame, à ma fidèle et très respectueuse amitié.

H. Duparc. (1899.)

Entre ces deux extrêmes ? C'est ce que nous apprendra le dépouillement de cette correspondance. Nous nous sommes permis, bouleversant l'ordre chronologique, de grouper de larges extraits de ces missives sous des rubriques générales, afin de faire mieux saillir les contenus divers de ces « instantanés ».



Quelques points de petite histoire musicale se trouvent dévoilés ou confirmés. Ainsi une mauvaise exécution des Béatitudes confirme un trait de caractère de Franck.

« Merci, mon cher ami, de ta bonne lettre, qui m'a vivement intéressé : elle m'a donné des envies de bondir et de casser, et m'aurait fait regretter encore davantage mon éloignement, si le récit de cette exécution lamentable ne m'eût consolé. Coquin de sort ! Si j'avais été au milieu de vous, aussi peu ramolli que je le suis maintenant, avec quelle fureur je vous aurais apporté l'appoint de mon tapage ! — Mais je ne dois rien regretter ; et si mon cher Franck lui-même savait comme je travaille bien, il oublierait bien vite le peu de chagrin qu'a dû lui faire l'absence de son vieil élève. Ce pauvre grand homme est-il donc voué aux exécutions crapuleuses ? — J'ai reçu une lettre de mon frère, qui est encore plus dur que toi pour ce massacre : il me dit, en manière de 9e Béatitude : « Heureux ceux qui n'avaient pas de billets ! » Mais il ne faut pas prendre ce qu'il dit au pied de la lettre, et j'ai été heureux de voir que selon toi le public a pu deviner sous cette cacophonie quelque chose de grand et de robuste.

Et le bon Franck ? Est-il content, comme d'habitude ? »

(février 1887.)

La méfiance de Duparc pour les salons — dont celui, célèbre, de Madame de Greffulhe — souligne l'importance de ces réunions mondaines et leur rôle dans la diffusion des idées artistiques et littéraires. Leur étude pourrait être un appoint nécessaire à une histoire de l'art musical français à la fin du XIXe siècle.

« Le « gratin » est trop capricieux pour qu'il soit prudent d'entreprendre avec lui quelque chose de grandiose : à un moment donné, pour peu qu'une des nombreuses idées de Mme Greffulhe ne soit pas mise à exécution, les cent femmes vous lâcheront avec leur jeunesse, leur beauté et leur argent... — Il y a quelque chose à faire avec ce monde là, mais il faut prendre des précautions pour rester maître chez soi tout en acceptant l'argent et surtout pour ne pas risquer de tomber à plat, au jour où le vent tournerait. »

(4 Mars 1890.)

Ailleurs Duparc signale une amusante innovation.

« Je suis très curieux de savoir comment tu te tireras de ta Tempête avec ton homme-orchestre : ce serait bien le cas d'employer le typophone de Mustel, qui te donnerait pour Ariel des effets charmants :

nous en causerons, et si tu veux, je te mènerai voir ce délicieux petit instrument, que Pasdeloup traitait de « tabatière ».

(10 Août 1888.)

Enfin, deux événements retiendront particulièrement notre attention : la rupture avec Bordes que Duparc avait souvent rencontré dans le milieu Parisien avec Fauré, Franck et d'Indy et qu'il estimait beaucoup. Rivalités d'intérêts ? Médisances ou calomnies soigneusement diffusées par de tierces personnes ? Duparc discrètement ne dit rien mais les conflits qui éclataient sporadiquement à la Société Nationale et la création de la Schola Cantorum, toute récente, peuvent expliquer cette rupture qui fut *définitive.*

« Tu me demandes de te parler avec la plus entière franchise : je vais le faire, — comme d'habitude d'ailleurs. Je serai d'autant plus heureux de te voir que ce sera une espèce d'adieu, et que tu seras le seul de mes vieux amis auquel j'aurai l'occasion de le dire. Tu as dû entendre parler de l'histoire vraiment idiote que j'ai eue au mois de novembre avec Bordes et Poujaud : tu comprends bien que je ne compte la raconter ni à toi ni à personne ; c'est un soin que je leur laisse, et ils peuvent dire tout ce qu'ils voudront, avec la certitude que personne n'entendra un autre son que celui de leur cloche. J'ai fait tout au monde, et même beaucoup plus que je n'aurais dû (je ne le regrette pas), pour éviter que cela ne finît mal, et pour sauvegarder intacte notre amitié de près de 15 ans ; je n'ai pas réussi : maintenant je ne veux plus en entendre parler. Je crois encore qu'avec Bordes seul, les choses se seraient parfaitement et très facilement arrangées : mais l'intervention stupide et impertinente de Poujaud *comme avocat* (!) a tout gâté. A vrai dire, bien que j'aie été très lié avec lui, je n'ai jamais fait très grand fonds sur son amitié, et je n'ai jamais senti dans notre affection réciproque ce quelque chose d'indéfinissable dont on n'a pas besoin de parler, et qui donne l'impression — souvent trompeuse — d'un sentiment fort et indestructible ; mais je ne le savais pas un imbécile, et, à ce point de vue, je dois avouer qu'il a mis ma perspicacité en défaut. Quoi qu'il en soit, cet incident m'a causé un très profond chagrin : j'en ai été cruellement affecté, — plus qu'affecté, malade, — car je croyais pouvoir compter aveuglément sur l'amitié de Bordes, et je ne me serais jamais douté qu'il suffirait pour la briser, d'un simple malentendu qui n'aurait même pas dû exister. Or, si j'ai commis à son égard une gaffe involontaire (ce que j'ai pu admettre un instant dans mon grand désir de tout arranger, mais ce qui, au, fond est absurde), il est certain que, le cas échéant, je n'hésiterais pas à commettre une gaffe analogue envers n'importe lequel de mes amis ; je me suis trompé en croyant Bordes très supérieur à ce qu'il est : il pourrait bien m'arriver de me tromper encore de même avec un autre, et c'est ce que je ne veux à aucun prix ; je ne veux même pas le risquer :

j'ai trop souffert de la désillusion, et je tiens à laisser à tous les vrais amis qui me restent l'auréole que leur a faite ma tendre affection. Aussi suis-je décidé à me retirer complètement de la circulation ; c'était déjà aux trois-quarts fait, et il ne restait plus qu'un fil à couper : je le coupe. Je vivrai ainsi avec de chers souvenirs qu'aucune triste réalité n'a flétris et que mon imagination embellira encore ; quant à ceux qui m'ont réellement aimé, j'espère qu'ils me comprendront, et qu'ils se rappelleront quelquefois, comme une chose belle et rare, l'affection sans tâche et entièrement dévouée que j'ai toujours eue pour eux, qui sera désormais préservée de toute atteinte, et que rien ne pourra altérer. »

(3 Avril 1894.)

Enfin, au moment où tous les musiciens français tentent de se consacrer à l'art lyrique, alors, « très à la mode » vers 1890, Duparc révèle l'existence d'un grand projet de création de scène lyrique où pourraient s'exprimer un art dramatique français, à côté ou face à Wagner dont la silhouette se profile derrière toutes ces entreprises et ces réalisations. Lamoureux n'a pas eu que des compliments, étant soupçonné de wagnérisme !...

« Vous allez devenir fous à la Soc. Nat. ! Si j'étais au milieu de vous, sans être aussi enragé que Poujaud contre le projet, je vous conseillerais de vous méfier du « gratin » et surtout de Lamoureux...

Quant à Lamoureux, je demanderais qu'il fût laissé absolument en dehors de la combinaison ; à moins de preuves *éclatantes*, on ne me fera jamais croire qu'il cherche à s'introduire là-dedans pour notre intérêt et non pour le sien : nous lui tirerions les marrons du feu, et nous aurions bien vite un maître. Si la Société devait jamais avoir un théâtre, je m'opposerais de toutes mes forces à ce qu'il en fût nommé directeur : je demanderais que le théâtre fût géré par la Société, qui aurait, au cas échéant, à créer elle-même son organisation matérielle et artistique.

Je n'ai pas besoin de te dire qu'il n'y a rien là de personnel contre Lamoureux : il s'agit d'une affaire et je la traite comme telle : il ne tarderait pas à l'accaparer, — ce qui serait tout naturel, car il est beaucoup plus remuant que vous tous, et n'a pas autre chose à faire, — et vous seriez proprement éconduits — sans compter que vous tomberiez à bref délai, de Lamoureux en Chevillard. La seule idée de jeter Wagner par-dessus bord me confirme dans mon sentiment : pourquoi s'est-il fait l'apôtre de Wagner ? — Parce qu'il sentait que Wagner était en quelque sorte la raison d'être de ses Concerts et il a eu raison. Pourquoi maintenant parle-t-il de jeter Wagner par-dessus bord, sans qu'on lui demande rien ? Parce qu'il sait que le gratin a envie de casquer, et qu'il ne casquera pas pour Wagner. Et cela prouve aussi qu'il ne croit pas à la *durée* de la combinaison : il la considère comme bonne pour *lancer* une affaire : et une fois l'affaire lancée, au premier détraquement il la reprendrait

pour son propre compte, et il ne resterait à la société que la ressource de recommencer chez Pleyel, comme autrefois, la séance des 14 romances. Sans cela, Lamoureux ne parlerait pas de ne jouer que de jeunes auteurs français : il est aussi convaincu que moi que ce n'est pas en jouant les Béatitudes, la Cloche, Fervâal, le roi Arthus, etc... — et en ne jouant *que cela*, qu'il fera vivre un théâtre. Il a certainement une arrière-pensée, qui est celle-ci : devenir fondateur ou au moins directeur d'un théâtre lyrique : nous pouvons lui être utiles en ce moment, — il se sert de nous : le jour où nous ne lui serons plus utiles, il nous jettera sans hésiter par-dessus bord, et rembarquera Wagner : je crois certainement qu'il jouera quelques-uns d'entre nous, mais il jouera *ce qu'il voudra*, laissera de côté les œuvres auxquelles nous tenons le plus, en un mot, deviendra notre maître. Ma conclusion est que la Société devrait tout simplement rester ce qu'elle est, en profitant de ce coup de vent généreux, pour élargir son cadre : je trouve que ce serait bien assez pour le moment, et cela vous donnerait le temps de prendre une autorité artistique (je parle, bien entendu, au point de vue *public*) qui vous permettrait de vous imposer un jour à n'importe qui.

Ceci, bien entendu, sous toutes réserves, puisque je ne suis pas au courant des détails de la question.

Eh bien, pour une lettre laconique, en voilà une qui ne l'est pas ! Aussi, je te quitte en toute hâte, en te priant de distribuer à tous autour de toi mes respectueux et bien affectueux souvenirs.

Idem de ma femme.

A toi de cœur. »

(4 mars 1890).

***

Après ce premier lot de notes sur des sujets divers, nous pouvons rassembler des réflexions sûr les préoccupations et les œuvres des musiciens du temps. C'est d'abord l'admiration pour Franck.

« Merci, mon bien cher ami, d'avoir pensé à me donner des nouvelles qui m'intéressent à un si haut degré ; tu sais avec quelle profonde et filiale passion, j'aime mon admirable Maître : ta lettre m'a ému jusqu'aux larmes parce que tu me dis que l'œuvre est sublime : le reste m'importe peu : je dirai même qu'un succès au Conservatoire m'eût légèrement troublé — je me refuserai toujours à admettre que ces gens-là aient le droit de comprendre du premier coup les choses que nous aimons : je dirai même que s'ils les comprenaient, il nous faudrait sans hésitation chercher une autre voie ; mais il n'y a pas de danger, et nous pouvons tranquillement écrire comme nous pensons, sans avoir à redouter de succès compromettant.

Mais pourquoi appelles-tu ce chef d'œuvre *ma* symphonie ? Est-ce

parce que je l'ai tant aimée quand Franck nous l'a jouée cet été ? Comme toi je n'avais pas vu très clair alors dans le premier morceau ; il est vrai que je ne l'ai entendu qu'une seule fois, et que ce jour-là, ma tête tournait comme une toupie : je vais le lire avec bonheur. Non, Franck ne m'a pas envoyé la réduction à 4 mains : puisque tu me l'offres si gentiment, je l'accepte et t'en remercie de tout cœur.

(1889.)

Ensuite, c'est l'intérêt porté aux problèmes de la musique lyrique. Si Duparc émet des jugements peu flatteurs pour Lalo et Massenet.

« Adieu vieil ami, et à bientôt. Une chose qui m'a fait énormément de bien, c'est d'avoir entendu Esclarmonde et Le Roi d'Ys : celà m'a convaincu que, même dans l'état où je suis, je peux avoir encore quelque chose à dire. »

(lettre non datée, peut-être de 1892).

il s'intéresse à d'Indy qui travaille à *Fervaal* et dont il admire la *Symphonie Cévenole.*

J'ai écrit à Vincent pour lui demander l'époque exacte de son retour : Bordes me dit que ce sera pour la fin du mois, à cause des chambardements du Conservatoire ; en ce cas je l'attendrai, car j'ai le plus grand désir de le voir et de connaître son drame. »

(8 octobre 1892.)

J'ai reçu ce matin une longue et bien affectueuse lettre de Vincent, qui me dit que son drame est entièrement terminé, et qu'il ne reste plus qu'à l'orchestrer, ce qui, dit-il, est « la récréation du musicien »... heureux bougre ! Il est très content de son 3e acte ; je t'en souhaite autant. »

(Nov. 1893).

Enfin, ce sont tous les conseils sur le poème et la musique du *Roi Arthus* que Chausson avait mis en chantier en 1886 et qui devait être terminé en 1895. M. Charles Oulmont a publié la grande lettre de Duparc — réponse et corrections à l'envoi du poème d'Arthus par Chausson [1].

Ici, les extraits glanés dans diverses lettres seront en quelques sorte des post-scriptums à cette grande missive.

Jeudi. (Février 1888.)

Cher ami,

Deux mots pendant que j'ai encore la tête tout remplis de ton beau sujet. Avant tout, qu'il soit bien convenu qu'il n'y a rien ou presque

1. In *La musique de l'amour*, Bruges, 1935.

rien à prendre *littéralement* dans mon paquet ! Si j'ai fait parler de temps en temps tes personnages, c'est uniquement parce que cela me semblait le meilleur moyen de te faire bien comprendre le mouvement que je donnerais à certaines scènes, et les sentiments généraux qu'il me semblerait bon d'exprimer, — mais d'exprimer autrement. Ce n'est que de l'improvisation mal écrite, et qui n'aspire à indiquer qu'un ordre d'idées : si j'avais à écrire le drame pour moi-même, il ne resterait pas plus d'un quart de feuille de l'énorme salade que je t'ai assaisonnée.

Je suis parfaitement de ton avis en ce qui concerne le repentir final de Genièvre : tu as vu combien j'hésitais sur ce point : j'écrivais mes idées telles quelles, au fur et à mesure qu'elles me venaient ; mais la réflexion m'avait prouvé, avant même que je reçûsse ta lettre, que Genièvre devait rester là, brisée, anéantie, et ne rien dire, — d'abord parce que ce mouvement subit de repentir n'est pas dans son caractère, et surtout parce que toute l'attention doit se porter sur Arthus. En revanche, je tiendrais plus que jamais à ce qu'Arthus pardonnât spontanément, en dix paroles très nobles et très touchantes : il ne sait pas ce qui va lui arriver ; mais tout s'est effondré autour de lui, il n'a plus rien à faire en ce monde, il pressent qu'il va le quitter, et il faut qu'en ces derniers moments, sa grandeur d'âme soit sublime. Ce que tu me dis de lui me confirme dans ce sentiment : non, certainement, il n'a pas dans ton drame toute l'importance que tu lui attribues dans ta lettre : si je ne t'en ai pas parlé, c'est parce que je ne vois guère moyen d'augmenter son rôle *actif* : mais un rôle actif n'est pas nécessaire pour nous le faire connaître : il peut planer sur toute la pièce, même — et surtout peut-être — dans les scènes auxquelles il ne prend pas une part personnelle : j'ai oublié d'attirer ton attention sur ce point capital, et c'est cet oubli que je veux réparer immédiatement — *C'est Lancelot* qui, dans ses luttes, ses révoltes de conscience, doit nous faire connaître Arthus tout en se faisant connaître lui-même, — et cela surtout au second acte : c'est lui, lui seul qui doit et qui peut nous dire les vertus d'Arthus : quelques souvenirs du passé (amitié, confiance, batailles, etc...) ne nuiraient pas : ses remords sont centuplés précisément parce que c'est Arthus qui... Arthus que... etc... qu'il a offensé et trahi. Ainsi la pensée d'Arthus dominerait tout le drame, et quand il entre en scène au 3e acte, il serait le personnage attendu depuis longtemps, et captiverait immédiatement toute l'attention : on connaît sa grandeur d'âme : il n'a plus qu'à la manifester par un seul acte, acte suprême de générosité, de pardon et d'oubli : jusqu'à présent le spectateur ne le connaît guère que par ce qu'on a dit de lui depuis le commencement : maintenant il agit : il devient sublime, démesuré : sa fin surnaturelle et préparée, elle s'impose. — Je t'avoue que cette conception me séduirait beaucoup : faire d'un personnage qui ne prend presque aucune part à l'action purement dramatique le personnage principal d'une pièce, me semble une invention très belle, très neuve, et bien conforme au caractère mystique que tu veux donner à ton héros : et ce n'est que théoriquement difficile, car Lancelot te fournit

tous les éléments essentiels dont tu as besoin, et dont il a besoin lui-même.

Quant à la fin du 1[er] tableau, je ne défends certes pas celle que je t'ai proposée, et dont le seul avantage était de donner peut-être un peu plus de clarté à l'action, — qui d'ailleurs ne le réclame pas. — Je trouvais seulement la simple reprise du chœur des Chevaliers un peu banale, et l'idée d'un mouvement de scène m'était venue au dernier moment, en écrivant. — N'en tiens aucun compte : c'est un détail sans importance.

Merci de m'avoir donné des nouvelles de Viviane : j'aurais bien voulu l'entendre, d'autant que tu ne m'as pas montré les modifications récentes. C'est un charmant morceau, et je suis bien heureux qu'il ait si bien réussi ; mais tu as bien raison de dire que ce n'est plus cela qu'il faut faire, — sauf pourtant à titre exceptionnel et comme repos d'esprit — (je prends mes précautions pour l'avenir).

P. S. : Je me relis, et je me demande si tu ne ferais pas bien de donner à Arthus un peu plus d'importance dans la scène de magnanimité qui termine le drame, et d'abréger légèrement son monologue dans la scène qui suit, avant l'arrivée de la barque : il raconte alors — trop longuement peut-être, — ce qu'il a fait : ne vaudrait-il pas mieux que ce fût Lancelot, qui, au 2[e] acte, rappelât ses souvenirs héroïques — en partie du moins, — ajoutant qu'il était avec Arthus un des fondateurs de la Table ronde, son collaborateur, son ami, à l'époque heureuse où son honneur était sans tache, etc... — puis, retour sur sa situation présente. — Penses-y : il y a certainement là une mine à exploiter.

Parfaits, tes changements, surtout la suppression de l'ancienne scène du 3[e] acte entre Mordred et Lancelot : elle était réellement longue et ennuyeuse, et je n'ai jamais aimé le coup d'Eustache qui la terminait. La scène entre Genièvre et Arthus (2[e] version), — que je n'ai jamais connue, valait probablement mieux ; mais ton objection qu'il fallait, pour la rendre possible, atténuer dans le sens de la sensibilité le caractère de Genièvre, me semble très juste : et puis, c'était plutôt désagréable que poignant de voir Arthus et Genièvre en présence, et de les entendre échanger des paroles aigres : Comment ça pouvait-il finir ? — Autant que j'en puis juger, ta troisième version me paraît infiniment meilleure, et même tout-à-fait bonne : j'aime même beaucoup l'idée de faire toujours reculer Lancelot en refusant le combat : on comprend qu'il commence à être pris de remords, et que peu à peu ses vieux bons sentiments se réveillent à mesure qu'approche le moment où il faudra absolument prendre une décision. Je ne sais pas comment tu as traité cela, mais je ne craindrais pas de m'y étendre assez longuement pour que ce soit parfaitement clair, car c'est très beau : au moment où on entend le signal donné par Arthus, quelques lieutenants-colonels de Lancelot pourraient se précipiter en scène, et adresser à leur chef de violentes objurgations, lui disant que grâce à ses reculades perpétuelles, l'armée est maintenant investie, qu'on ne peut plus refuser le combat, et que la défaite est

presque certaine : la lumière se ferait chez Lancelot, qui n'hésiterait pas à dire que cette bataille, il ne peut pas la livrer, et il engueulerait l'état-major, lequel répondrait en disant aux soldats : « Eh bien, suivez-nous : nous vous commanderons : votre chef n'est pas digne de vous. » Et ces soldats suivraient : Lancelot tâcherait de les arrêter ; mais on ne lui obéirait pas, il y aurait un mouvement rapide de révolte générale, et tout le monde sortirait, laissant Lancelot seul : il aurait alors un cri de remords furieux, et de rage de n'être plus obéi, il hurlerait, que s'il n'a cessé de reculer, c'est parce qu'il lui était impossible de livrer bataille à Arthus, et que puisqu'il a été impuissant à empêcher ses soldats de commettre le crime que lui-même a pu rêver, il ne lui reste qu'à expier volontairement sa faute en se jetant au milieu des combattants. J'ai écrit tant bien que mal la marche que je voudrais donner à cette scène capitale, à cause d'un mot de ta lettre : « il donne l'ordre d'arrêter le combat, et *comme il sent que cet ordre ne sera pas exécuté* » etc... Il me semble absolument nécessaire *qu'on voie* la désobéissance des soldats, et que cette désobéissance ait le caractère d'une révolte, révolte qui existe à l'état latent, et que les objurgations des lieutenants-colonels déchaînent en un instant (car le soldat ne se révolte pas s'il ne se sent pas soutenu par des chefs).

Ainsi tout s'explique et est bien mis en place, et Lancelot est désespéré, moins parce qu'il a perdu toute autorité sur son armée, que parce qu'il ne peut pas l'empêcher de livrer bataille à Arthus, et d'accomplir ainsi le crime que lui-même a préparé. Je ne sais pas comment tu as traité la scène : évidemment tu ne me l'as expliquée que très sommairement : il est plus que probable qu'elle se rapproche de la marche que je viens d'indiquer et qui, selon moi, s'impose à quelques détails près ; mais j'ai voulu t'en dire un mot quand même, parce que cela peut, au moment où tu es attelé à ce travail, te donner quelque bonne idée. Peut-être serait-il très bon de préparer la scène de plus loin : au commencement du tableau tu mets en scène des soldats astiquant leurs armes : pourquoi ne les ferais-tu pas murmurer contre les lenteurs de Lancelot ? ce serait déjà un commencement de révolte, mais de révolte qui n'*ose pas* parce qu'il n'y a pas de chefs : dès qu'il y a des chefs, la révolte éclate, c'est tout naturel : cela donnerait de l'intérêt à cette première scène, et ne ferait qu'accentuer le contraste avec les plaintes de Lyonnel.

Je n'ai que deux objections à faire à ta fin d'acte : d'abord la manière dont Geniève se tue : c'est très poétique et très joli, mais vraiment d'une exécution par trop difficile et même impossible : de plus, à moins de se serrer le cou assez fortement avec ses cheveux pour casser la colonne vertébrale, — ce qui demanderait de rares qualités athlétiques, — elle est obligée de s'acharner : et plus elle réussit, plus elle perd ses forces : par conséquent son suicide est forcément long, et il me paraît indispensable qu'il soit très rapide : tu pourrais, si tu tiens à l'étranglement, inventer quelque écharpe qui lui aurait servi de signal pour appeler Lancelot à leurs rendez-vous d'amour ; mais ce que j'aimerais beaucoup mieux,

c'est que Lancelot, dans son désespoir, dise qu'il ne va dans la mêlée que pour y mourir, et jette ses armes avant de s'en aller : Genièvre les verrait par terre, les reconnaîtrait, et les ramasserait pour s'en frapper.

Ma seconde objection est que le nom de Genièvre ne soit pas prononcé entre les 2 hommes : je trouve très bien qu'il n'y ait ni remords, ni pardon, ni sentimentalité, ni sermon dans le genre Marke : mais il me semble *impossible* qu'en présence de ce cadavre ils n'y fassent pas même une allusion ni l'un ni l'autre : il ne faut qu'un mot mais il le faut : peut-être le mieux serait-il de le faire dire à Arthus seul au moment où il arrive, et pendant que Lancelot est encore inanimé : il est très naturel que Lancelot, revenant à lui, ne voit pas Genièvre et encore plus naturel qu'il ne demande pas de ses nouvelles à Arthus : comme il est presque mort, il ne peut pas se soulever pour la regarder, en ouvrant les yeux, il voit Arthus auprès de lui, et ça suffit largement pour l'occuper ; mais Arthus, qui est debout et qui se porte bien, ne peut pas ne pas voir Genièvre morte, et ne pas avoir à ce spectacle un mot de stupeur ou de ce que tu voudras : c'est même nécessaire pour expliquer qu'il n'en dise rien dans la suite. Vois s'il ne vaudrait même pas mieux qu'il se débarasse de ce cadavre gênant, et dise aux hommes de sa suite : « emportez le corps de la reine ». C'était dans une ancienne version, et c'était bien : il resterait alors seul avec Lancelot, naturellement il ne serait pas question de Genièvre, on ne penserait même plus à elle, et la scène entre les 2 hommes ne pourrait qu'y gagner en grandeur.

Adieu, bien vite ; je n'ai que le temps de fermer : peut-être même ne l'ai-je plus !... Si tu peux m'envoyer le poème quand il sera fini, tu me feras bien plaisir.

A toi de cœur. »

(Août 1893.)

On peut encore ajouter la découverte des musiciens russes et l'intérêt qu'ils ont suscités dans tout le monde musical.

« Sais-tu que tu me fais venir l'eau à la bouche, avec ton Moussorgsky ! Je n'avais jamais entendu ce nom-là ; mais de Lallemand, qui est venu plusieurs fois me voir à Toulouse, m'a fait connaître plusieurs choses très intéressantes et même parfois impressionnantes de Borodine, Glazounow et Rimski-Korsakoff. C'est presque toujours assez pauvre ou assez discutable comme forme, mais cela a souvent un caractère exotique que j'aime beaucoup, surtout dans Borodine : une espèce de tristesse sans douleur, de fatalisme résigné, qui donnent bien l'idée d'une nature et d'une race que nous connaissons mal, et que je trouve très pénétrante ; il y a bien par-ci par-là des tentatives plus musicales, au point de vue technique, mais il me semble que la couleur n'y gagne pas ? De Moussorgsky je ne connais pas une note : je ne connais que son sujet de Boris Godounoff, que j'ai lu il y a déjà longtemps : il est de Pouchkine, et si je ne me trompe, Pouchkine lui-même en est

un des personnages ; je m'en souviens vaguement comme d'une très belle chose : je vais le relire, et m'offrirai ou me ferai offrir les deux partitions que tu me cites ».

(6 Août 1893.)

***

La partie la plus intéressante — et la plus émouvante — de cette correspondance concerne la pscyhologie même de l'homme et de l'artiste qu'était Duparc. Elle dévoile du même coup la haute estime et l'immense amitié qu'il avait vouées à Chausson.

Les preuves de sa délicatesse abondent tout au long de ses pages écrites d'une petite écriture fine, nerveuse et racée. Non seulement nous le voyons inquiet ou plein de prévenances pour sa femme :

« Tout ce qui me reste d'énergie, je l'emploie à cacher le plus possible à ma pauvre femme la torture morale qui me ronge trop lentement ; Dieu merci, j'y réussis, en m'enfermant le plus que je peux dans ma chambre sous prétexte de travailler, et en lisant avec elle, le reste du temps, de la musique ou de la littérature : comme ça, il y a peu de temps pour la conversation, et les journées passent sans que sa petite âme lumineuse soit trop assombrie par le noir épais de la mienne ».

(15 Janvier 1894.)

« Surtout, je t'en prie, ne m'écris pas trop de condoléances au sujet de l'état pitoyable dans lequel je me débats : ma femme pourrait lire ta lettre : elle voit bien qu'il y a quelque chose, et que je souffre, mais je le lui cache autant que possible : elle en serait très malheureuse, et elle ne le mérite certes pas ! »

(7 Novembre 1889.)

ou aux prises avec la santé du fils aîné et les études difficiles du second ; mais aussi nous le sentons profondément attaché à la famille Chausson : il s'enquiert souvent de la santé ou des projets des parents, beaux-parents ou enfants de Chausson. Chaque ennui de Chausson lui dicte une question anxieuse ou un encouragement.

Duparc aime certaines formules ironiques : soit dans les formules de politesse comme celle-ci :

« Adieu, mon cher ami, et à bientôt : distribue judicieusement à tous les tiens, de la part de ma femme et de la mienne, les respectueux hommages et les souvenirs les plus affectueux et n'oublie pas d'allumer aux pieds de Madame Chausson, l'encens quintessencié que j'ai l'habitude de brûler pour elle.

A toi de cœur. »

(10 Août 1888.)

soit à propos de ses propres œuvres ou de celles de Chausson.

« Monein, Dimanche 6 Août 1893.

Ah ça, voyons ! Voilà maintenant que tu fais l'exportation de Phydilé ?... Et j'apprends ça hier par un journal d'orphéons qu'on m'envoie de Bordeaux ! Grâce à toi cette somnolente romaine est en train de tourner à la belle Fatma, et elle t'est profondément reconnaissante des assauts répétés que tu infliges à sa virginité. Et même, ce qui est bien plus immoral, son père te remercie de l'avoir ainsi violée, et il considère ce péché véniel comme la plus touchante preuve d'affection qu'il puisse recevoir de toi. »

Les qualités vraiment françaises de l'art de Duparc se révèlent en maints endroits. Dans cet amour du travail soigneusement ciselé

« Qu'est-ce que tu me dis, que le 1er acte de ton Roi Artus est fini ? Le poème seulement, j'imagine ? Si c'est la musique, tu peux croire que j'arriverai bon dernier, et que ton pari est per u d'avance. Pourtant je travaille bien, mais j'efface plus que je n'écris. Ainsi en ce moment, je suis en train de bousculer tout mon 2e acte. Je ne sais où je m'arrêterai : plus je lime, plus ça me semble bien : par conséquent, cesser de limer, c'est cesser de perfectionner, et se contenter de moins qu'on ne peut faire. Où est la limite ? Je me dis parfois que je ne suis pas un imbécile, et que pourtant je ne serai jamais capable de faire une œuvre. Nous verrons bien : pourvu que je continue comme maintenant, on peut espérer que dans une quinzaine d'années la Roussalka existera. »

(non datée.)

« Tes corrections [1] sont excellentes, mais d'une très vilaine couleur. Merci de tout cœur de t'être donné tant de mal. On a son petit amour-propre, et je tiens à ce que tu ne me croies pas aussi mauvais correcteur que je le parais : certainement j'ai oublié bien des liaisons et quelques ♭ ou ♮ ; mais il y a une quantité de fautes qui ont été mal corrigées, et souvent le graveur m'a mis une nouvelle faute à la place de l'ancienne : je ne vois pas de raison pour que ça finisse... Je n'ai pas encore examiné tes observations sur la partition de Phydilé ; je le ferai demain. Quant à l'accord de Testament, je viens de le regarder encore avec inquiétude, et je ne peux même pas le trouver bizarre : il y en a dans presque toutes les autres mélodies, et dans chaque page de tout ce que tu as écrit, qui me paraissent bien plus étranges ; c'est drôle cette différence d'influence entre les Alpes et les Pyrénées ! Je suis sûr que quand tu viendras ici

1. Il s'agit de l'orchestration de *Phydilé*. Une lettre de H. Duparc à E. Chausson, à propos de *Phydilé* (avril 1895) a été publiée dans la *Revue musicale*, déc. 1925, pp. 178-179.

tu le trouveras banal. Il est vrai que nous n'avons pas eu Ambroise Thomas : il n'y a même eu, à ma connaissance, aucun passage de grand musicien. »

(Septembre 1894.)

Sur le problème particulier de la prosodie, Duparc insiste sur la déclamation lyrique du texte français : voici ce qu'il conseille à Chausson pour son « Poème de l'amour et de la mer ». (11 Novembre 1892)

Il est de fait que j'ai été idiot de te troubler par cette phrase qui, sans commentaire ne veut rien dire : je sentais d'une façon si précise une chose assez vague et très générale que je croyais m'être fait suffisamment comprendre. Le voici, ce commentaire : je ne vois guère d'erreurs de prosodie proprement dite, qu'il soit facile de corriger, excepté une que je te signalerai tout à l'heure : c'est la déclamation générale, la coupe de la phrase mélodique, qui ne me satisfait pas toujours complètement, et voilà pourquoi je disais que ma remarque concerne plutôt l'avenir que l'œuvre elle-même. L'œuvre a été pensée comme cela, et elle est charmante : il n'y a pas à y revenir ; je crois seulement que tu feras bien, dans les œuvres vocales que tu écriras, de veiller à ce que la déclamation se rapproche davantage de ce qu'elle serait sans musique : ce que je veux dire est très difficile, presque impossible à exprimer par correspondance : il y a parfois comme un manque d'équilibre entre les valeurs qui composent une phrase mélodique, des allongements trop marqués sur des syllabes qui ne le demandent pas, et à côté, des syllabes trop précipitées... Comprends-tu ? — non, n'est-ce pas ?... Eh bien, çà ne fait rien du tout : je tâcherai de mieux m'expliquer quand nous nous verrons. En somme, et ceci est peut-être plus clair — j'ai eu plus d'une fois l'impression que les paroles avaient été adaptées à la musique, et qu'il n'y avait pas entre les deux, cohésion absolue : je sais bien, cela va sans dire, que tu n'écris pas d'abord la musique pour y coller ensuite les paroles : mais peut-être te dépêches-tu trop de penser la musique avant de t'être suffisamment pénétré des paroles, et de te les être *déclamées* à blanc. Quelques exemples, dans l'espoir de me faire mieux comprendre :

(*Samedi matin.* — J'ai commencé hier chez ma belle-mère et je continue ce matin chez ma mère (rue Saint Honoré), où je ne trouve pas d'encre. — Le début, exquis — A partir de « ô ciel qui de ses *yeux dois porter la couleur* » la phrase musicale me semble moins bien coupée : les mots soulignés sont dits sur un rythme un peu ralenti et traînard : de même ce qui suit : j'indique par des ~ ou des — ce que je trouve trop long : « Brise qui vas chanter dans les lilas — en pleur, pour en sortir tout embaumée ; « et plus loin : « vous qui tressaillerez — sous ses chers petits pieds. — Mais c'est impossible à écrire !!! C'est de la déclamation, et je ne peux pourtant pas déclamer sur du papier !

Mais peu importe : ce n'est pas une chose à changer dans le Poème,

qui, tel qu'il est, est ravissant : c'est seulement un point sur lequel je crois utile d'appeler ton attention pour *d'autres œuvres*, surtout pour des œuvres dramatiques, où ce serait bien plus sensible : Crois-moi, n'écris pas la musique *d'un* vers sans te l'être déclamée *tout haut, avec les accents et les gestes.* — Relis le Poème à ce point de vue là, et je crois que, maintenant que j'ai appelé ton attention là-dessus, tu comprendras bien mieux par toi-même ce que je veux dire qu'à l'aide de mes hiéroglyphes. Je me borne donc à signaler ce qui m'a frappé le plus — je reprends où nous en étions : admirablement amené, le $\frac{6}{4}$. J'aime beaucoup le début de « très lent » (« quel son lamentable etc...) — un peu moins la suite « des oiseaux passent » etc... : celà me semble de contour trop mélodique et pas assez descriptif. Très bien la suite, en réservant cependant cette question de déclamation, toujours la même : ainsi je n'aime guère l'allongement sur « la ramènera — vers mon cœur ». — Délicieux l'Interlude. — Le n° II est une perle, jusqu'aux mots « et disaient l'inexprimable horreur » etc... — C'est là l'erreur de prosodie que je te signalais tout à l'heure : « et disaient » est trop long ; et l'accent sur *inex*primable me semble franchement fautif ; mais c'est facile à corriger — *Epatant* tout le passage de l'oubli et toute la fin. — Le $\frac{3}{4}$ en ré mineur a un parfum d'autrefois, quelque chose de fané tout à fait pénétrant. »

Enfin, par dessus tout, le drame de Duparc éclate à chaque lettre. Certaines de ces missives sont pleines d'espoir : il va mieux, il travaille ; parfois c'est presque le cri de triomphe : il peut encore créer...

« Quant à moi, je n'aurai rien à te montrer : — je n'ai même apporté de chez moi que des bouts de papier, juste ce qui peut m'être utile pour le travail que me promet la vie hâchée que je mène. D'ailleurs, quoique je sois à peu près remis de mes misères, je ne suis pas encore bon à grand'-chose : j'ai été moralement trop secoué, pour m'en remettre bien vite : c'est affreux d'être hypcondriaque et névropathe comme je le suis ! Pour la moindre chose on est anéanti, annulé.

Malgré tout, je me suis remis au travail quelques jours, avant de quitter Monein, j'ai revu avec la plus grande sévérité mon ouvrage de l'hiver, et je ne l'ai pas trouvé mauvais : c'est déjà beaucoup.

... Cependant la lenteur me désespère et me décourage : dis à Lerolle que sa foi en moi m'humilie : je me dis souvent que je mourrai avant d'avoir gagné mon cher tableau, et qu'après moi il ne restera de la Roussalka que la dédicace.

Tu ne t'es pas trompé, cher ami ; mon silence était un bon signe, si bon signe même que tu ne m'en voudras pas si je suis aujourd'hui un peu laconique ; mais je tiens à te remercier de ton envoi et de ta lettre,

sans attendre « un mauvais jour » ; je ne veux pas faire de ta bonne amitié le réceptacle de mes humeurs noires.

Je vais très bien, travaille beaucoup, et suis dans la joie : il est vrai que mon travail est *ridiculement* lent ; mais il ne me fatigue pas et je crois qu'il n'est pas mauvais ; je ne demande rien de plus. Jamais je ne travaillerai facilement ni vite. Tout ce que je désire, c'est de *pouvoir* travailler en ce moment ; mes vœux sont comblés. D'ailleurs la main se refait de jour en jour ; je suis encore très loin d'en être arrivé à pondre — ce que je n'ambitionne pas ; — mais la production devient certainement un peu moins impossible. Depuis ton départ de Monein, j'ai lutté plus d'un mois avec acharnement sans arriver à écrire une ligne qui pût me satisfaire à peu près : maintenant, j'arrive *sans exagération* à performer une moyenne de 4 ou 5 mesures par jour : c'est un beau résultat ! Il est vrai que je les recommence le lendemain matin. — Malgré tout, je te le répète, je suis dans le ravissement, et je ne désire qu'une chose, c'est que cela continue. »

(4 Mars 1890.)

« 16 Août. Marnes — Ville d'Avray. Seine-et-Oise.

Je ne puis t'écrire que quelques lignes, cher ami, car je pars demain pour faire une saison d'eaux à Bourbon l'Archambault, près de Moulins. Je n'avais nullement l'intention de venir ici, mais ma femme a tellement insisté, en faisant valoir de si excellentes raisons paternelles, que j'ai fini par céder : j'en ai profité pour aller voir Potain, comme me l'avait presque fait promettre mon ami médecin de là-bas, et c'est lui qui m'envoie me faire doucher avec de l'eau à 51 degrés. Selon lui, je n'ai aucune maladie essentielle, mais un rhumatisme général et inerte qui, si je n'y prenais garde, me conduirait assez vite à l'ankylose. Il est convaincu que les eaux de Bourbon l'Archambault me feront le plus grand bien, et qu'en guérissant l'état rhumatismal, elles guériront en même temps mes misères d'estomac, de nerfs, etc... enfin tout ce qui, depuis longtemps, me fait désirer la fin d'une vie heureuse et désespérée. J'ai fait tant de traitements inutiles que je pars un peu sceptique. Cependant je dois dire que Potain m'a examiné et questionné avec le plus grand soin, et qu'il a *deviné* avec une incroyable intuition des choses dont je ne lui parlais pas, par exemple le début de ce rhumatisme il y a plus de vingt ans. Sa consultation a été très différente de celle des autres médecins que j'ai vus : reste à savoir si elle aura de meilleurs résultats. »

(1891.)

« J'aurai d'autant plus de plaisir à te voir, que je vais sensiblement mieux en ce moment : j'ai même la folie de m'imaginer parfois que je redeviendrai peut-être moi-même. Je sors à l'instant de chez un médecin que Poujaud m'a indiqué en me priant avec insistance d'aller le voir : il est en effet très soigneux et paraît extrêmement intelligent : il m'a affirmé que je n'avais absolument rien d'organique, rien même qu'on

puisse appeler sérieux : une dilatation d'estomac « terrible », voilà mon mal et la cause de tous mes ennuis ; j'en guérirai sûrement mais lentement, à la condition de suivre strictement un régime qui m'a l'air peu compliqué, car il consiste à me priver de tout — ou à peu près. »

(non datée.)

Dans ces moments d'espoir, Roussalka, son grand projet lyrique, absorbe tous les instants de Duparc.

« Pour remplacer la petite visite que j'aurais tant voulu vous faire, je t'envoie les quelques pages de musique que j'ai écrites avant de quitter Monein : bien entendu, *ce n'est pas définitif*, puisque la scène à laquelle c'est destiné n'est même pas encore bien arrêtée : ce n'est qu'un embryon qui sera très modifié, et en plusieurs endroits très développé selon les besoins de la scène : cela se passe au deuxième acte, ... pendant les fêtes du mariage : le commencement servira pour la scène mouvementée et même un peu tumultueuse dans laquelle des paysans s'appellent et s'excitent à la danse ; entre ce début et la valse lente qui suit, se placera une danse russe ; puis la valse lente mais bien plus développée et avec des bouts de chœur, le tout augmentant toujours de sonorité et de mouvement jusqu'à ce que la scène soit brusquement interrompue par la voix.

Ce serait trop long de t'expliquer ici le détail de la scène ; je le ferai plus tard ; d'ailleurs ce n'est pas tout à fait au point. Ceci n'est qu'une première ébauche dont rien, ou à peu près, ne restera tel que c'est écrit ; je ne te l'envoie que parce que c'est mon premier travail depuis bien longtemps ; tâche d'y reconnaître quelque chose, et dis-moi *bien franchement* si ça vaut la peine d'être mis en œuvre, ou s'il vaut mieux me résigner une bonne fois à prendre une retraite définitive. C'est un vrai service d'*ami* que je te demande, et tu peux être sûr de ne pas m'offenser en me conseillant de ne plus m'occuper à l'avenir que de la musique des autres : au contraire, c'est ce qui entrerait le mieux dans mes propres idées.

(12 Août 1892.)

Mais le destin s'acharne et toute remontée est suivie d'une descente chaque fois plus pénible : peu d'espoir de guérison, surtout après 1892 ; découragement de plus en plus grand devant l'impossibilité de continuer Roussalka ; détresse, enfin, de l'homme et de l'artiste qui voit évoluer autour de lui un monde musical où il se sent incapable de jouer désormais le moindre rôle — d'où ce renoncement de plus en plus déchirant qui lui fait souhaiter ne plus revoir ses amis, pas même Chausson.

Ces vacances vont encore se passer sans que je vous voie. — Vous n'y perdrez rien ; incapable, humilié, désespéré, malade d'une maladie que

les médecins ne guériront jamais parce qu'ils ne la comprennent pas et qu'elle n'est pas seulement matérielle. Voilà ce que je suis maintenant. Je travaillais avant de quitter Florence : pendant une demi-heure ou une heure, selon que le temps me pesait plus ou moins sur les nerfs, cela allait bien : puis tout s'embrouillait : je m'acharnais au travail pendant des heures, croyant que ça marchait bien, et je me couchais *content* à la fin de la journée, *ce qui chez moi est mauvais signe*, mais le lendemain, quand je relisais le travail de la veille, quelle désillusion, quel écroulement, et comme je me hâtais de tout détruire pour recommencer « l'inutile travail » (air connu des amis).

Ici, pas de travail, inutile d'y songer : la vie ahurie et l'agitation dans le vide m'exaspèrent, mais me distraient : je suis un peu mieux depuis une quinzaine de jours : je fais quelques aquarelles et il me semble que je suis en progrès, ce qui me fait presque espérer, à quelques rares moments, que mon avilissement n'est pas définitif. Mais je me cache, et je m'efforce de me faire oublier : j'ai vu une fois ceux des amis qui étaient à Paris, Fauré, Chabrier, Bordes, Poujaud et Tiersot : depuis, je ne leur ai pas donné signe de vie excepté à Bordes qui avait si gentiment insisté pour que j'aille entendre à Nogent les belles chansons basques, que je n'ai pu refuser ; mais il m'est cruellement douloureux de les entendre parler d'art, de ce qu'ils font et de ce qu'ils rêvent, et de me sentir si amoindri dans leur estime intellectuelle ! Cela m'empoisonne la joie de les revoir, et je te le répète, je n'ai qu'une idée, celle de me faire oublier. Ce ne sera pas long.

Pardonne-moi ce triste verbiage sur ma triste personne : je sais bien que tu n'aurais jamais douté de mon cœur, mais je tenais à t'expliquer d'avance pourquoi, si j'ai la joie de te voir une fois en passant, je ne te demanderai ni de prolonger ni de renouveler cette joie douloureuse : tu ne te méprendras pas sur mes sentiments. Si je redeviens jamais ce que j'étais, tu en seras informé un des premiers, et je sais quelle part tu prendras à mon bonheur ; sinon, habitue-toi à penser le moins possible à moi. »

(7 Septembre 1889.)

« Je suis arrivé à Paris plus découragé, plus humilié que je ne l'ai jamais été, et avec l'intention de me cacher à tous les yeux : je m'étais même fait l'illusion que les amis pourraient ignorer ma présence, et je n'avais averti personne ; mais le 9[e] jour je rencontrais Bréville, et le soir même je recevais une lettre de Bordes, renvoyée de Monein. Trois ou quatre jours après, ils partaient, Bréville pour Bayreuth, Bordes et Poujaud pour l'Espagne, et moi pour Bourbon. Quand je reviendrai, vers le 15 septembre, il n'y aura plus à Paris que Fauré : j'irai le voir une fois, après quoi, je disparaîtrai de nouveau jusqu'à ce qu'une page de travail me donne le droit d'être aimé par des amis intelligents. Cela m'amène à te dire une chose que je n'oserais probablement dire à aucun autre de mes amis, mais que, toi, tu comprendras : si tu vas dans le

Béarn en automne, dis-le moi pour que je sache ce que tu deviens et ce que j'ai à faire ; mais — je te le demande en toute simplicité — ne parle pas de venir me voir, et ne me demande pas d'aller chez toi, avant de savoir si ces eaux m'ont enfin relevé de ma longue déchéance. Sois tranquille : si je sens alors en moi un retour d'existence intellectuelle, je serai, certes, heureux de te le dire et d'aller te faire partager mon bonheur : mais sans cela, j'aime vraiment mieux ne voir personne, pas même toi : cela ne fait qu'augmenter mon découragement et ma souffrance ; mais le médecin me garantit, sinon une guérison complète, du moins une amélioration qui y ressemblera beaucoup, et je me laisse aller à espérer qu'il ne se trompe pas. Adieu, bien cher ami ; distribue à tous autour de toi mes sentiments de respect et de vive affection, en faisant judicieusement de ces divers états d'âme, le mélange qui convient à chaque destination.

A toi de cœur. »

H. D. (24 Août 1891.)

« Pardonne-moi donc et fais-moi pardonner de ne pas aller vous voir tous avant mon départ : cela me serait vraiment très difficile... et puis je ne suis pas bien brillant en ce moment. Est-ce l'ahurissement de la vie que je mène depuis 3 semaines ?... Est-ce l'interruption forcée d'une bonne partie de mon Kneipp, qui m'avait fait tant de bien ? Est-ce tout simplement, — ce qui me paraît plus probable — le retour à mon triste état normal, après les coups de fouet que m'avaient donné les premières applications d'eau ?... Je n'en sais rien ; mais ce que je sais bien, c'est que je suis retombé dans ma torpeur physique et intellectuelle, et que dans ces conditions là, j'éprouve le besoin de me montrer le moins possible. »

(12 Août 1892.)

« Il est trop tard maintenant pour te demander de retirer Phydilé, ce que je n'hésiterais pas à faire, — et avec instances — s'il en était encore temps ; et puis, j'aurais l'air de la faire à la pose, ce que j'ai en horreur. Non, non, ce n'est pas de la pose ! Il m'est réellement très cruel de paraître dans des concerts avec de vieilles choses écrites en un temps plus heureux : Vincent m'a bien dit une fois que le public ne les connaît pas : c'est vrai, mais, le public, ça m'est bien égal ; ce qui est certain, c'est que, rien que de voir mon nom sur un programme au milieu des vôtres, cela ravive en moi la douleur d'être condamné au néant ; je compte les années, qui commencent à se faire nombreuses depuis que je suis tombé dans la misère intellectuelle, et je me demande comment j'ai eu chaque année le triste et inconscient courage d'aller vous faire constater ma déchéance toujours croissante ; il faut que l'affection soit bien forte, et elle l'est en effet. Mais cette fois, me voici bien mûré dans mon ermitage ; il faudra des événements bien graves pour m'en faire sortir, et même alors, je ne le quitterai pas de la même manière que dans le

passé : ce ne sera que furtivement et pour peu de temps ; il n'y a qu'ici, dans cette vie animale que je mène, que j'arrive parfois à m'oublier un peu moi-même. Jour à jour, les autres finiront par m'oublier aussi ; et alors je jouirai peut-être d'une espèce de tranquillité de brute, que je n'ai pas encore. »

(Avril 1893.)

« Ce n'était vraiment pas la peine de tant te tourmenter pour cette pauvre Phidylé, cher ami ! Je te suis reconnaissant de m'avoir floué pour l'exécution à la Soc. Nat., parce que tu l'as fait dans une intention amicale, et que ton amitié m'est infiniment précieuse ; mais pour ce qui est des exécutions, je m'en soucie fort peu, je t'assure : j'ai pris ma retraite, je me considère comme un homme mort, et au point de vue musical, je ne demande qu'à être considéré comme tel : on peut donc jouer sans scrupule celle qu'on voudra des 3 ou 4 pages de musique inutile que j'ai écrites : ça ne me regarde pas, et je ne m'en occupe ni ne m'en occuperai pas plus que si mon pauvre gros corps était, lui aussi, mort et enterré, — ce qui est bien long à venir ! — J'aimerais même autant, quand on exécute quelque bon vieux rossignol du temps où je vivais, ne pas en être averti ; mais c'est impossible : quand un mari est cocu, il se trouve toujours un bon ami animé des meilleurs intentions pour lui rendre le service de lui annoncer son ... bonheur : — de même quand un malheureux artiste déchu, comme moi, ne demande qu'à se cacher, il peut être bien sûr que de braves gens s'empresseront de lui être agréable en lui envoyant des journaux d'orphéon et des Figaros révélateurs. Mais peu importe : il n'y a pas là de quoi le réveiller de son coma. »

(Août 1893.)

« Monein, lundi 15 janvier (94).

Il faut déjà déchanter, mon cher, très cher ami : l'eau froide m'a donné un coup de fouet qui m'a fait d'autant plus de bien qu'elle était plus froide, par les grandes gelées ; après 4 semaines d'activité et de bonheur, me voilà revenu à la vieille torpeur et à l'incurable souffrance, centuplée par la désillusion. Pardon de t'avoir embêté avec ce chant intempestif de joie toujours déçue, et de t'embêter encore avec la lamentation qui devait forcément lui succéder : je ne te donnerai plus de mes nouvelles quand je t'écrirai : je ne veux pas me préparer au gâtisme par le ridicule.

A mon grand regret, je ne peux pas ne pas avoir de croyance ; je ne puis donc que subir la vie, et attendre patiemment l'accès de fièvre chaude depuis si longtemps désiré et imploré.

On m'apporte à l'instant même ta bonne lettre, dont la joie si amicale me touche profondément et me fait mal. Tu me dis que tu ne viendras pas avant plusieurs mois : ça tombe on ne peut mieux, car j'allais justement te demander en toute simplicité de ne pas venir maintenant : on ne peut pas demander celà à tout le monde, mais je savais bien que,

toi, tu ne le prendrais pas de travers ; d'ici au printemps, j'aurai le temps de me calmer et de reprendre l'habitude de ma détresse : ta visite sera un rayon de soleil ; maintenant je suis dans un état d'esprit si douloureux que je ne veux voir personne, je ne m'occupe plus de musique : s'il m'est jamais donné de pouvoir travailler un peu, certes, je ne manquerai pas de le faire, mais ce sera tout, et personne n'en saura rien. Quand je serai enfin délivré de l'odieuse vie, peut-être trouvera-t-on quelques manuscrits dans mes tiroirs : on en fera ce qu'on voudra, ça m'est bien égal. Mon existence a été ratée et gâchée, et il est trop tard pour réparer le mal. »

(3 Avril 1894.)

« Tu as vu la mort de ce pauvre Chabrier ? Je viens d'en lire la nouvelle dans le journal. Pauvre diable ! C'était un charmant camarade que je regrette beaucoup, mais je ne le plains pas : je changerais même volontiers avec lui. C'est atroce d'être déchu et de s'en rendre compte ! »

(Septembre 1894.)

Et pour compléter cette « déchéance totale », Duparc se plaint de troubles de l'ouïe : peu à peu il deviendra sourd ; c'est la détresse totale : impossible d'écouter les œuvres des autres, impossible de créer.

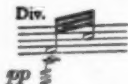
« Je n'ai vraiment pas de chance avec cette vieille grue de Phidylé : quand Colonne l'a jouée l'année dernière à ses concerts du Jeudi, j'avais un tel trouble d'oreille que je n'ai pu me rendre compte de rien, et je puis encore dire que je ne l'ai jamais entendue à l'orchestre. Or, je ne l'entendrai guère mieux cette fois-ci : la semaine dernière, j'étais littéralement sourd comme une pioche, (je n'entendais même pas un capitaine qui travaille le cor de chasse au-dessus de moi), et actuellement je n'entends pas encore très bien ; moi, qui ai toujours des troubles de l'ouïe, je suis devenu complètement sourd ; mais ça passe, et je redeviens simplement gaga comme avant. »

(sans date.)

***

Ainsi, il nous semble avoir dressé le bilan de cette correspondance, écrite avec la plume alerte d'un homme cultivé dont les possibilités étaient encore immenses après 1885. Que nous ayons trouvé relativement peu de renseignements sur le monde musical de l'époque, c'est normal. Duparc s'est retiré du courant intellectuel : du même coup, ses lettres prennent un certain ton de grandeur, car il est loin de tous les « potins » du milieu parisien et lorsqu'il pense à un problème musical en général, ou à une œuvre en particulier — les

siennes ou celles de Chausson, il le fait avec le recul nécessaire qui seul permet de bien juger. Recul qui est en même temps un drame : celui de l'homme qui veut mais ne peut plus créer. Roussalka est restée inachevée, les retouches apportées aux mélodies ont été faites — officiellement par leur auteur — mais en réalité c'est la main de Chausson qui guide celle de Duparc :

Quant à toi, écoute bien ces quelques pages, les dernières probablement que tu entendras de moi, et fais-moi ensuite toutes les observations sur l'orchestration : je la crois bonne, mais j'avais la tête dans un tel état quand je l'ai écrite, que je ne suis sûr de rien et que je n'en ai gardé aucun souvenir. J'y ai fait, depuis que tu l'a eue entre les mains, quelques petits changements de détails, dont je ne me rappelle que deux : d'abord au commencement du passage des abeilles, j'ai remplacé un trille grave du hautbois, qui aurait été trop dur, par le même trille à la flûte ; et à la fin, — à la mesure où prennent les triples croches, avant la dernière strophe — les violoncelles avaient ceci  qui m'a semblé un peu gros, et que j'ai remplacé par 

Naturellement je te donne carte blanche pour faire tous les changements que tu jugeras utiles, — ceux-là ou d'autres. »

(Avril 1893.)

C'est ce même Duparc qui, après avoir tout donné dans ses treize mélodies, va s'enfonçant — cinquante ans encore — dans des ténèbres de plus en plus épaisses d'où il ne sortira rien, absolument rien.

(Textes réunis par Yves GÉRARD).

NOTES ET DOCUMENTS

NOTE SUR TROIS MOTETS FANTOMES DE L'*ARS NOVA* DE PHILIPPE DE VITRY

Le manuscrit Vaticanus Barberini lat. 307 de l'*Ars Nova* de Philippe de Vitry — écrit au XVe siècle — offre, aux folios 19/27 v° et 20/28 r° une suite de treize différents incipit de motets dans le corps des chapitres relatifs, le premier, aux temps et aux modes — parfaits ou imparfaits, — le second, à l'emploi des notes rouges. On sait d'ailleurs qu'il existe à la Bibliothèque Musicale de Bologne, sous le numéro A 47, une copie de ce manuscrit exécutée au XVIIIe siècle pour le Père Martini. C'est une reproduction manuscrite de cette copie actuellement au Conservatoire de Musique de Paris qui a servi de base à l'édition qu'a donnée E. De Coussemaker de l'*Ars Nova*, au tome III de ses Scriptores [1].

Les manuscrits 14741 f° 4 et 7378 A f° 62 du fonds latin de la Bibliothèque Nationale présentent deux passages analogues et qui même, en plusieurs endroits, reproduisent mot pour mot le texte de l'*Ars Nova*. Le manuscrit 7378 A offre un caractère plus sommaire. Tous deux contiennent toutefois huit exemples d'incipit. Le premier a été publié, sous le nom de Jean de Muris, par Nisard et Le Clercq, dans les notes qu'ils ont jointes à l'ouvrage de Dom Jumilhac, *Science et pratique du plain-chant*, Paris, 1847, p. 149, ouvrage dont ces deux chercheurs avaient assuré la réédition [2]. E. De Coussemaker a tenté sur le second quelques essais de rénovation, mais a renoncé à le publier. Bottée de Toulmont en a laissé une copie (Bibl. du Conservatoire de Musique de Paris) où les lacunes demeurent fort nombreuses. Nous avons pu le rétablir intégralement [3].

1. Le microfilm du Vat. Barb. lat. 307 existe à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes à Paris (Dir. Mlle Jeanne Vielliard). Celui du manuscrit du P. Martini est à l'Institut de Musicologie de la Faculté des Lettres de Paris (Dir. M. Jacques Chailley).

2. Avec H. Besseler (AfMW, janv. 1927, p. 206, n. 1) nous pensons — et le rapprochement avec l'Ars Nova et le ms 7378 A confirme cette vue puisqu'ils se réfèrent tous deux de façon explicite à Ph. de Vitry, — que ce ms., au moins dans sa dernière partie, n'est qu'une version légèrement modifiée de l'Ars Nova.

3. André Gilles : « Un témoignage inédit de l'enseignement de Philippe de Vitry » in *Musica disciplina X* (1956) p. 33 ss.

On se rendra compte, par le tableau suivant, du parallélisme étroit de ces textes.

	VATICANUS	14741	7378 A
Chap. I. — Temps et modes Pauses entières de trois temps. Mode parfait	Orbis orbatus	même cas sans exemple	même cas sans exemple
Pauses de deux temps entre deux longues. Mode imparfait	Adesto vetus	Adesto Sta Trinitas	même cas sans exemple
Mode et temps parfaits	Deus judex fortis	Deus judex	Deus judex
Mode et temps imparfaits	Adesto	Adesto	Adesto
Mode parfait et temps imparfait	Bona condit	Bona condit	Bona condit
Temps parfait et mode imparfait	Misera pliconia	Cas et ex. manquent	Preconio
Temps et mode tantôt parfaits, tantôt imparfaits	Garison	Garison selon nature	Garison
Chap. II. *Notes rouges* Changements de « mesure » *a*) variation inverse du temps et du mode *b*) variation du mode seul *c*) variation parallèle du temps et du mode	Thoma tibi obsequa In arboris *a*) Garison *b*) Plures Errores sunt	Thoma tibi obsequa In arboris epeyro question non traitée	In Arboris question non traitée dans le détail Garison
Syncope	Plures errores	même cas sans exemple	même cas sans exemple
Passage à l'octave	*a*) Gratia miseri *b*) Quant amors	Lampadis os manuum	Quant amors

Passage du plain-chant à la musique mesurée	CLAERBURG	question non traitée	question non traitée
Diminution d'une longue devant une autre ou non-altération d'une 2e brève entre deux longues	IN NOVA SIT ANIMUS	IN NOVA FERT ANIMUS	IN NOVA FERT ANIMUS
Perfection d'une 1re longue ou d'une 1re brève	IN ARBORIS	question non traitée	question non traitée

Ces rapprochements, et l'étude des manuscrits autorisent les remarques suivantes, qui porteront sur les motets fantômes indiqués dans le recensement de Zwick (*Revue de Musicologie*, 1948, n° 85, p. 28 ss) : MISERA, GRATIA MISERI, QUELZ AVIS.

Motet MISERA.

L'incipit MISERA ne se rencontre que chez De Coussemaker et résulte d'une omission. Le manuscrit de Bologne porte MISERA PLICONIA, comme le Vaticanus. La phrase « tempus perfectum et modus imperfectus in Misera pliconia » manque dans 14741, qui répète par erreur « modus perfectus de tempore imperfecto continetur in Bona condit ». Le manuscrit 7378 A, après « modus imperfectus ex tempore perfecto » se lit PCONIO.

PLICONIA n'a apparemment aucun sens, mais rappelle invinciblement le second mot du motet MARIE PRECONIO DEVOTIO dont on trouve mention dans le manuscrit 11266 du fonds latin de la Bibl. Nat., f° 33 r° et 37 r°/v° (cf. De Coussemaker, Scr. I, 279) et dont on lira la transcription en notation moderne dans P. Aubry, *Cent motets du XIIIe siècle*, p. 127, sous le n° 59. Ce motet est en mode imparfait et temps parfait. La confusion MISERA-MARIE étant par ailleurs tout à fait plausible en raison du rapport qui existe dans nos manuscrits entre la lettre A et le groupe -is-, nous pensons qu'il y a là une certitude.

On s'étonnera sans doute que le 7378 A ne propose que le second mot de l'incipit. En fait, l'étude du manuscrit nous fournit un nouvel argument. Quatre lignes auparavant en effet, le copiste a rencontré, pour « moteti tenore », dans l'expression « in moteti tenore qui vocatur Deus Judex », une abréviation qui se lit très aisément « marie ». Mais, deux lignes plus loin, devant l'incipit « Bona condit », l'expression « in moteti tenore qui vocatur » a disparu. Aussi, quand il rencontre devant « preconio » le mot « marie », ne juge-t-il pas utile de répéter ce qui n'est pour lui que l'abréviation de « moteti tenore », d'autant que manquait ensuite, et pour cause, le verbe « qui vocatur ».

Ce motet est signalé en ces termes par Elie Salomon, *Scientia Artis Musicae*, 1274 (Gerb. Scr. III, 61 *b*) : « Qui voluerit experiri erroneum cantorem, et etiam quasi eminentem, inducat eum ad cantandum prosam, quam edidit Dominus Clemens, Mariae praeconio ».

Motet GRATIA MISERI

Cet incipit, ainsi que le suivant, figure dans le Vaticanus comme exemple du cas où les notes rouges doivent se chanter à l'octave. La lecture en est peu contestable. Ni le 14741 ni le 7378 A n'en font mention. Il nous paraît utile toutefois de faire remarquer : — 1) qu'à la différence des autres incipit, celui-là n'est pas souligné dans le Vaticanus, et ne porte pas de majuscule ; — 2) que la confusion MISERA-MARIE dans le motet précédemment étudié autorise ici une lecture GRATIA MARIE qui, si elle ne répond à aucun motet connu, offre cependant un sens. On pourrait voir aussi dans la lecture $\overline{\text{GRA}}$ MISERI le souvenir de l'incipit GRATISSIMA VIR(ginis) qui est précisément celui d'un motet dont l'attribution à Ph. de Vitry est certaine (n° 2 du recensement de Zwick).

Motet QUELZ AVIS

Rien, dans le Vaticanus, n'autorise cette lecture que De Coussemaker donne d'après le manuscrit de Bologne. On se trouve en présence de deux groupes de lettres tous deux surmontés d'un signe abréviatif : le premier se lit Qũt, le second aiũs. Le ms. 14741 cite ici un motet LAMPADIS OS MANUUM et ne semble devoir nous être d'aucun secours. Le ms 7378 A par contre présente un premier groupe qui s'identifie au Qũt initial, mais ne porte pas de signe abréviatif, et se lit ensuite, sans conteste, AMORS : la graphie aiũs du Vaticanus est sans doute due à l'incertitude du copiste qui se sera inspiré de l'incipit IN NOVA SIT AIUS (animus), quelques lignes plus loin. On lira donc QUANT AMORS. Nous ne connaissons pas de motet qui commence ainsi ; il y a toutefois dans le manuscrit de Montpellier, f° 217, un motet QUANT CES AMORS, et dans Aubry (l. c., p. 115) un motet QUI AMOURS VUELT MAINTENIR.



Nos conclusions seront donc les suivantes : de la liste des incipit telle qu'elle est proposée par G. Zwick, MISERA doit au moins être complété en MISERA PLICONIA, et n'est en fait qu'une fausse lecture de MARIE PRECONIO ; GRATIA MISERI répond aussi bien à un GRATIA MARIE ou peut-être même au n° 2 du recensement de Zwick, GRATISSIMA VIRGINIS SPECIES ; QUELZ AVIS est à rejeter, et à remplacer par QUANT AMORS.

Jean MAILLARD, André GILLES.

UNE DYNASTIE FRANCAISE : LES DENIS

Au XVIIe siècle, Mersenne place Jean Denis, en ses *Cogitata physico-mathematica* (1644) au rang des musiciens à l'oreille délicate et qui ne pouvaient tolérer, ajoute F. Raugel [1], le tempérament à douze demi-tons égaux. Élève de Florent Bienvenu [2], Jean Denis, organiste, facteur d'orgues et de clavecins, a laissé en 1650 un opuscule qui a longtemps fait sa gloire : *Traité de l'accord de l'espinette*. Raugel [3] en cite des passages, et Pirro [4] évoque Jean Denis se moquant, en ce traité, des « contorsions d'un musicien de province » au clavier de son épinette...

Ce Jean Denis, qui est organiste de Saint-Barthélemy, Pirro — préfaçant les *Livres d'orgue* de Lebègue [5] — le présente comme cumulant la tribune de Saint-Barthélemy avec celle de Saint-Séverin : erreur que d'autres ont répétée...

Nous avons en effet montré [6] que le Jean Denis qui, dès le 12 janvier 1670, offre ses services à Saint-Séverin, n'est autre que le fils de l'organiste de Saint-Barthélemy. Ce qui n'empêchera pas les marguilliers de mettre poliment à la porte dix ans plus tard ce fils, jugé indigne de son père, car « il ne s'estudiait pas à se perfectionner en son art, ainsi qu'il en a été averti plusieurs fois » [7]. Et pourtant, c'est ce fils — Jean Denis II — qui a fait appel aux lumières de Lebègue, en arrivant à Saint-Séverin, pour examiner l'orgue qu'il aura à toucher [8]. Voilà qui révèle les liens d'amitié qui unissent la gens des Denis au futur organiste du Roi, lequel, d'ailleurs, possède un clavecin signé *Denis*. Nul doute que l'organiste de Saint-Merry n'entretienne des rapports confraternels avec cette famille illustre d'organiers, organistes et épinetiers représentés, après la mort du célèbre Jean Denis I, et au côté du malheureux Jean Denis II, par Louis et Philippe Denis, facteurs de clavecins très prisés à la Cour, constructeurs des instruments du Roi [9].

Que ces Denis du XVIIe siècle soient les successeurs directs des Denis du XVIe siècle (Robert l'aîné et ses fils Claude et Robert le jeune), dont Fr. Lesure a publié récemment les très intéressants *Inventaires après*

---

1. *Les Organistes*, 1923, p. 76.
2. Cf. l'étude de P. Hardouin sur cet organiste, lui-même élève de Titelouze, dans l'*Orgue*, n° 82.
3. *Op cit.*, p. 75.
4. *Les Clavecinistes*, 1926, p. 96.
5. 1911, p. IX.
6. *Un drame organistique en trois actes à Saint-Séverin, au temps du Grand Roi* (1670-1685), L'Orgue, n° 70, p. 23, janvier 1954.
7. *Ibid.*, n° 71, p. 47.
8. Cf. notre *Nicolas Lebègue*, p. 54.
9. Dont les noms paraissent plusieurs fois dans les *Comptes des Bâtiments du Roi* de Guiffrey.

décès [1] — et dont il a mis en valeur et la puissance commerciale sous les Valois, et les liens familiaux qui les unissaient à maintes familles de facteurs ou d'instrumentistes — c'est ce qu'une étude à paraître prochainement tentera de démontrer....

Pour l'heure, et à l'occasion de la mise en vente d'un maître-livre, signé d'un Anglais, et dont il sera rendu compte ici dans notre prochain fascicule [2], qu'il nous soit permis, puisque les Denis du XVIIe siècle ont ici trouvé place, de corriger une erreur les concernant et de verser au dossier de l'histoire l'*Inventaire après décès* du plus célèbre artiste de cette lignée : Jean Denis I. [3]

Celui-ci n'est point le frère de Philippe, mais son père. De son union avec Antoinette Blondeau, Jean Denis I laissait comme enfants à sa mort (fin 1671) : Jean Denis II, Louis, Philippe [4], Marie (femme de Pierre Bridault, « maître lapidaire en diamants »), Edmée (femme de Dominique Gaugibus, « marchant bourgeois de Paris »).

L'inventaire qu'on va lire nous apporte plus d'une précision de valeur. A l'heure de son décès, Jean Denis I travaille, en son atelier, à la finition de sept clavecins, d'une douzaine d'épinettes de deux à cinq pieds de long — dont une à deux demi-claviers côte à côte, — de deux « manicordions ». Il possède en outre une archiviole, un carillon de douze cloches, une viole, une violette, une flûte et une régale. L'acte nous apprend encore que l'orgue de Saint-Barthélemy a été réparé par Adrien Bunel [5] et que le positif de cet instrument... appartient à la succession, ce qui signifie, en bon français, que Jean Denis I l'avait payé de ses deniers, sans en faire cadeau à l'église !

Il serait enfin intéressant de savoir si Martin Denis, dont L. de La Laurencie a analysé les œuvres de violon parues en 1723-1727 [6], est un descendant de Philippe ou de Louis...

Norbert DUFOURCQ [7].

---

1. *The Galpin Society Journal*, avril 1954, XIX, XXI, XXII. — Voir également la notice de Lesure pour ces premiers Denis dans M. G. G.

2. Donald H. BOALCH, *Makers of the harpsichord and clavicord, 1440 to 1840*, London, Ronald, 1956.

3. L'inventaire a été dressé avec le concours d'un ancien juré de la communauté, Antoine Barbier, « maître faiseur d'instruments ». Cf. Lesure, *op. cit.*, p. 13.

4. Le Musée du Conservatoire possède une épinette de Philippe Denis, datée de 1672. Philippe Denis avait épousé la fille du facteur d'orgues Pierre Thierry. (Hardouin, Le *G. O. de St Gervais*, 1956).

5. Ce facteur d'orgues parisien, qui travaille à Rouen en 1667, répare en 1668 l'orgue de Gonesse ; son fils (?) ou frère Gilbert, ira construire l'instrument de Saint-Louis de Fontainebleau en 1670. Cf. notre *Esquisse d'une histoire de l'orgue*, p. 315, et nos *Documents inédits*, p. 256.

6. La LAURENCIE, *L'École française du violon*, t. I, p. 264 sqq.

7. Nous remercions Marcelle Benoit d'avoir eu l'obligeance de transcrire l'acte qui suit.

A. N. Min. Cen. LIV, 356
1672, 12 janvier
Inventaire de Jean DENIS

L'an 1672 le 12e jour de janvier 2 heures de relevée, a la requeste d'honnorable femme Anthoinette Blondeau, vefve de feu honnorable homme Jean Denis, vivant me faiseur d'instrumens de musique et organiste de St Barthelemy a Paris, y demeurant rue des Arcis parroisse St Mederiq, tant en son nom a cause de la communauté qu'elle a eue avec led. deffunct son mary et a la conservation de ses interestz, droictz et actions, en la presence de Jean, Louis et Philippes Denis, aussy mes faiseurs d'instrumens de musique, bourgeois de Paris, de Pierre Bridault, me lapidaire en diamens a Paris a cause de Marie Denis sa femme et de Dominique Gaugibus, marchant bourgeois de Paris a cause de Edmée Denis sa femme, tous lesd. Denis enfans et habiles a se dire et porter seuls heritiers chacun pour un cinquiesme dud. deffunct Jean Denis leur pere et aussy a la conservation de leurs droicts et de tous qu'il appartiendra, a esté par les notaires gardenottes... soussignés faite inventaire et description de tous et chacuns desd. biens, meubles, ustanciles d'hostel, habits, linge, hardes, instrumens de musique, vayselle d'argent, deniers comptans, tiltres, papiers et autres choses demeurées apres le decedz dud. deffunct sr Jean Denis, trouvez et estans en la maison qu'il occuppoit susd. rue des arcis, estant de sa succession, monstrer, enseigner et mis en evidence par lad. vefve et par Marie Louzon, niepce dud. deffunt, demeurante en lad. maison, apres serment par elle fait es mains desd. noes de tout monstrer et enseigner sans aucune chose en cacher...

Jean Denis — Antoinette Blondeau
Louis Denis — Philippe Denis
Gaugibus — Pierre Bridault
Caillavet

. . . .

Dans la chambre

— un pied d'espinette et un pied de clavesin. . . . . . . 3 l.

. . . .

Ensuivent les marchandises, ouvrages et instrumens de musique trouvez en ladite maison, lesquelles ont esté prises et estimez par ledit Philippes Caillavet, sergent, qui a appelé avec luy, a l'effet de ladite prisée, Antoine Barbier, aussy maistre faiseur d'instrumens de musique et antien juré de ladite communauté, demeurant rue Brise miche, parroisse Sainct Mederic...

— Premierement, a la premiere chambre s'est trouvé un clavesin a l'unisson, le tout de bois de cedre. . . . . 90 l.
— une espinette de quatre pieds, la table peinte. . . . . . 44 l.
— une autre petite de deux pieds quatre poulces, la table peinte. 36 l.
— un petit clavecin a une corde de cinq pieds de long. . . . 66 l.
— un clavecin a un clavier a l'octave, la table peinte. . . . . 50 l.
— une espinette de trois pieds et demy, la table peinte. . . . 40 l.
— une espinette a oreille, la table peinte, avec son estuy marbré de la longueur de quatre pieds et demy. . . . . 60 l.
— une espinette de deux pieds huict poulces a deux coffrets, la table peinte a la Chine paysage au couvercle. . . . . 44 l.
— une petite espinette coupée en pointe. . . . . 110 l.
— une espinette de quatre pieds et demy, la table peinte qui n'a que trois octaves. . . . . 10 l.
— un manichordion de trois pieds et deux poulces. . . . . 25 l.
— un autre manicordion de deux pieds et dix poulces. . . . 25 l.
— une petite espinette d'Allemagne placquée d'ebenne jouante toute seulle avec son tambour, trois pieces differentes. . . . . 18 l.
— une espinette en forme de clavesin a deux demy claviers, l'un comme l'autre jouant a l'octave l'un de l'autre . . . . 40 l.
— une espinette de quatre pieds et demy avec sa table et son clavier. 18 l.
— une petite espinette de deux pieds et huict poulces prest a achever le clavier avec ses feintes et les Lottereaux (*sic*) faicts. . . . 25 l.
— une maniere d'archiviolle a deux octaves. . . . . 4 l. 10 s.
— un clavesin commencé a un clavier et deux cordes, garny de son chassis, clavier, diapason et sommier . . . . 20 l.
— un petit clavesin a une corde, garny de son clavier diapason, mortaise, sommier. . . . . 18 l.
— un clavecin imparfait a deux claviers. . . . . 120 l.
— un carillon de douze cloches . . . . 15 l.
— une violle, une mandore montée de cordes d'espinette a quatorze rangs et une viollette a trois cordes. . . . . 9 l.
— une fluste et une regalle garnie de son clavier sommier et soufflets. 75 l.

Dans le grenier.

— une espinette en pointe d'environ cinq pieds a deux claviers partagez. 36 l.
— un corps de clavesin tout nud a un clavier. . . . . . . 9 l.
— vingt huict ais tant bois blanc, sapins et autres bois. . . 7 l.
— du sapin pour faire des tables environ demy cent. . . . . 8 l.
— plusieurs pieces de cedre et cypres debité en feuille. . . 12 l.
— deux establis. . . . . 12 l.

Anthoine Caillavet
Barbier

A l'esgard des outils servant a ladite vaccation, lesdits Bridault et Gaugibus esdits noms les ont vollontairement et gratuitement delaissé auxdits sieurs Jean, Louis et Philippes Denis pour les partager entr'eux et s'en servir a leur usage attendu leur peu de valleur et sans qu'ils soient tenus d'en tenir compte. Et ont signé :

Jean Denis	Antoinette Blondeau
Louis Denis	Philippe Denis
Pierre Bridault	D. Gaugibus

. . . .

Ensuivent les tiltres et papiers.

. . . .

— quinze pieces attachées ensemble entre lesquelles sont deux quittances d'Adrian Bunel, l'une de quarante quatre livres et l'autre de trois cens livres pour les ouvrages d'orgues faits a sainct Barthelemy a Paris et deux sentences du Chastelet portant nommination d'experts pour la visite desd. ouvrages. Et quant aux autres pieces sont poursuittes et proceddures a ce subject...

. . . .

... Et encore déclare lad. v[e] qu'il y a dans l'orgue de saint Barthelemy, un orgue en maniere de positif appartenante a lad. succession, caus[e et] object duquel orgue les poursuittes... ont esté faites.

LES ORGUES DE TOULOUSE

Le document que nous publions ici et qui nous a été adressé par M. Maurice Puget, a été retrouvé par celui-ci dans les papiers de son père, Théodore Puget, facteur d'orgues bien connu de Toulouse. Ce texte avait été transmis à ce dernier par le chanoine Tatouat, qui en avait découvert l'original aux archives du Donjon du Capitol de Toulouse.

La Commission temporaire des Arts du 13 floréal an II imposant le recensement de tous les biens du clergé, les orgues furent comprises dans le mobilier des églises. Ce recensement — qui existe en plusieurs exemplaires aux Archives Nationales, pour les orgues de Paris — fournit le relevé des instruments encore « en activité » à Toulouse au lendemain de la Terreur. Mais il est plus explicite que le document parisien, et il offre à l'historien maints détails sur les orgues des églises ou des chapelles conventuelles, que l'on chercherait avec difficulté ailleurs. Établi par le célèbre facteur Jean-Baptiste Micot, il

témoigne également de l'extraordinaire vitalité dont fait preuve l'instrument-roi, en cette ville qui, en un siècle, vit passer les Joyeuse, les Lépine, les Dom Bédos, les Cavaillé, les Isnard.

Norbert DUFOURCQ

CULTE CATHOLIQUE, RÉFORMÉ, ISRAÉLITE

26 prairial An 4.

ESTIMATION DES ORGUES DE LA COMMUNE DE TOULOUSE

Nous Jean-Baptiste Micot, facteur d'Orgues habitant de cette commune Place St-Sernin 8e Section N° 154, Jacques Belin Menuisier habitant de cette commune Quai de la Daurade 1e Section N° 282, et François Cammas architecte, aussi habitant de cette commune, Rue Poids de Lhuile 3e Section N° 120, tous les trois Experts nommés par Délibération de l'Administration Municipale de la Commune de Toulouse en datte du 7 Prairial Courent, pour procéder à l'inventaire et estimation des Buffets d'Orgues appartenant à la République qui sont dans L'étendue de L'arrondissement de La commune, et qu'en faisant la Vérification des dits Buffets, nous distinguions Ceux qui par Leur Structure, Leur Beauté et Leur Perfection méritent d'être conservés pour les Progrès des Arts et l'Instruction Publique en vertu de la Commission qui a été addressée à Chacun de nous, et, l'extrait des Registres de L'administration Municipale y jointe aurions procédé conjointement comme suit :

Premièrement.

Nous serions transportés au faux-bourg Ciprien à l'Église Paroissiale St Nicolas ou étant montés à la tribune aurions trouvé un Buffet d'Orgues de bois de hêtre, de huit pieds de face élevé sur un Soubassement de Six Pieds de hauteur, la Montre est composée de trois tourelles et de deux plates faces avec une Fermure en bois recouverte de toile peinte.

L'orgue est à deux claviers, un Entier de 48 notes faisant parler les dix jeux Suivants : Bourdon, Prestant, Doublette, Arigot, fourniture, Cimbale, Tierce, Nazard, Cromhorne et Trompette. Le second clavier ne descend qu'à L'ut du milieu du clavier. Composé de 25 touches, faisant parler 7 jeux : Bourdon, Prestant, Doublette, Arigot, fourniture, Cimbale, Tierce, Nazard, dessus de huit Pieds. L'instrument a un clavier de Pédales séparées, composé de Quatorze Marches commençant en ut et finissant au Ré de la Seconde Octave, il fait parler une pédale de Flutte et une de Trompette, en tout dix neuf jeux. La soufflerie est de trois Soufflets de Six Pieds de Longueur, sur Trois de Largeur.

Le bois du Buffet est entièrement piqué de vers et de mauvaise construction. L'avons estimé avec la fermure et les ferrures à la Somme de Deux Cent Livres. L'Orgue d'un son criard et de mauvaise harmonie évaluée avec les Soufflets à la somme de Six Cents Livres, en tout huit Cent Livres.

Secondement.

Aurions été à l'Église Cy-devant Paroissiale de la Dalbade, où montés à la tribune aurions trouvé un orgue appelé grand huit Pieds, dont le Buffet a quatorze pieds de Longueur et est élevé Sur un Soubassement de neuf Pieds et demi de hauteur.

La montre a une grande Tourelle dans Son milieu, accompagnée de deux plates faces sur des Claires-voyes et de bon goût terminées aux extrémités par deux tourelles Surmontées ainsi que Celle du milieu par de La Sculpture bien traitée. Le Positif est addossé au Soubassement, composé de trois tourelles et de deux Plate faces cintrées en Plan, et les bouches des Tuyaux Cintrés en élévation.

Cette orgue a trois claviers ; celui de La grand'Orgue a Cinquante touches, montant au Ré de la Cinquième octave et fait parler Quinze jeux : Bourdon de Seise, Bourdon de huit, Montre de huit, Prestent, Doublette, grosse tierce, petite tierce, Nazard, gros Nazard, quarte de Nazard, Grand Cornet de Deux Octaves, Fournitures, Cymbale, Trompette, Clairon, Voix humaine, Tremblant fort, Tremblant doux. Le clavier du Positif est aussi de cinquante touches, il fait parler les dix jeux suivants : Bourdon, Prestant, Flutte, Doublette, Tierce, Nazard, Arigot, Fourniture, Cymbale et Cromhorne. Le troisième Clavier qui est celui du Récit est composé de Vingt-Sept touches et fait parler deux jeux : un Cornet de Récit, et une Trompette de Récit : il y a un clavier de Pédales composé de Vingt-quatre marches commençant en ut et finissant à l'Ut de la double octave, faisant parler quatre jeux, une Pédale de Flutte de huit Pieds ouvert, une de quatre Pieds, Trompette et Clairon. En tout Trente et un jeux, de La plus parfaite harmonie.

La soufflerie a trois Soufflets de Sept Pieds de long sur trois pieds, trois pouces de largeur.

Le Buffet est de bois de Peuplier et d'Ormeau d'assez mauvaise qualité, estimé avec ses ferrures à la Somme de Cinq Cent Livres. Le Méchanisme, Tuyaux et Soufflerie, évalués à la Somme de Quatre Mille Livres, en tout à la Somme de Quatre Mille Cinq cent Livres.

Troisièmement.

Nous serions transportés à la cy-devant Église paroissiale ditte Notre-Dame du Tour, ou nous aurions trouvé un orgue Petit huit pieds, dont le Buffet a douze Pieds de face, élevé sur un corps de neuf pieds de hauteur. Le Positif a six pieds de face le grand orgue a sa montre composée de trois Tourelles et de deux plate faces. Le Positif a aussi trois petites tourelles séparées par deux plate faces. Cette orgue a deux claviers montant au Ré de la cinquième Octave, composée de cinquante touches chacun, celui de la grande orgue a douze registres faisant parler un bourdon, Prestant, Doublette, Tierce, Nazard, Cornet descendant seulement au mi du milieu du clavier, Fourniture, Cymbale, Trompette, Clairon, Voix humaine, Tremblant doux, Tremblant fort.

Le clavier du positif a neuf registres : un Bourdon, Prestant, Doublette, Arigot, Tierce, Nazard, Fourniture, Cymbale et Cromhorne. Cet instrument a un clavier de pédales séparées, de treize marches, commençant en Ut et finissant en Ré, il fait parler deux jeux : une pédale de Flutte et une Trompette, en tout Vingt-trois jeux. La soufflerie est de trois soufflets de six pieds et demi de long sur trois de largeur avec jumelles pour le jeu des Bascules.

Le Buffet est en bois de hêtre très vieux, de mauvaise qualité, d'une plus mauvaise Exécution. Évalué à la somme de trois cent cinquante Livres. L'orgue de la plus mauvaise harmonie, dont tous les tuyaux ont été abymés à force de les accorder ; évaluée avec la Soufflerie à la somme de Mille Livres, en tout Mille trois cent cinquante Livres.

Quatrièmement.

Nous serions transportés à la Cy-devant Église Abbatiale de St Sernin, ou montés à la tribune aurions trouvé un Orgue ditte grand huit Pieds dont le Buffet de la Grand Orgue a vingt quatre pieds de face et est élevé sur un Soubassement de douze Pieds de hauteur, la Montre est composée de cinq Tourelles et de quatre Plate Faces. Le Positif a huit pieds de largeur ayant trois petites tourelles séparées par deux Plate Face. Cet instrument a quatre claviers dont deux de quatre octaves ou quarante huit touches, celui de la Grand-Orgue répond à seize registres et fait parler un Bourdon de huit Pieds bouché sonnant Seize, Bourdon de huit, Montre, Prestant, Doublette, 1e Fourniture, 2e Fourniture,Cymba le, Tierce, Grosse Tierce, Nazard, Quarte de Nazard, Trompette, Clairon, Voix humaine, Cornet descendant seulement au Mi au dessus de l'Ut du milieu du clavier, un Tremblant fort, un tremblant doux. Le clavier du Positif a huit jeux : Bourdon, Montre, Prestant, Doublette, Arigot, Cymbale, Fourniture et Cromorne.

Le clavier de l'Écho est de trois octaves ou trente sept touches ; les tirants des jeux ont été ottés, mais les étiquettes et les tuyaux qui sont encore sur le Saumier nous ont fait reconnaître huit jeux : Bourdon, Prestant, Doublette, Tierce, Nazard, Fourniture, Cymbale et Cromorne. Le quatrième Clavier fait parler un Cornet de Récit de 25 touches et de deux octaves, il y a un clavier de pédales séparées ayant vingt-cinq Marches, commençant à l'ut d'en bas, l'ut dièze suivant La mi la du grand Ravalement ; le clavier finissant dans le haut de l'ut de la troisième Octave, et faisant parler quatre jeux : Pédale de Flutte de huit Pieds ouvert, une de quatre pieds *idem*, Pédale de Trompette et Pédale de Clairon, en tout trente sept jeux, des plus parfaits. La Soufflerie est addossée derrière le buffet, à la hauteur des Saumiers de la Grand-Orgue, composée de quatre soufflets de dix Pieds de Longueur sur trois Pieds de Largeur et à trois plis saillans venus dans une fourrure en Planches pour les guarantir des Rats.

Le buffet de l'Orgue est de Bois de Noyer beau, de la plus Parfaite Conservation et très bien exécuté, il a des fermures en chassis de Bois

recouverts en toile Peinte, celle du grand Orgue est accrochée à la voute par des chaînes en fer. Le Positif a des Semblables fermures. Le tout évalué à la somme de mille deux cent livres. La partie de facture d'orgue à cause du mauvais État du Méchanisme et de L'insuffisance de la Soufflerie, malgré L'excellence de tous les jeux, nous a fait modérer L'estimation à la Somme de trois Mille Livres, en tout Quatre Mille deux cent Livres.

Cinquièmement.

Nous serions transportés à la Cy-devant église des Chartreux, cédée à la cy-devant Paroisse de St Pierre des Cuisines, ou montés au jubé au dessus de la porte de Chœur des Frères, aurions vérifié un Orgue ditte grand huit pieds, dont le Buffet du grand-Orgue a dix-huit Pieds de largeur, soutenu par un soubassement d'Onze pieds de hauteur. La Montre a cinq tourelles séparées par quatre Plate faces sur Claire-voyes, le Positif a neuf pieds de Largeur, trois Tourelles et deux Plate faces, cet instrument a trois Claviers, celui de la grand Orgue est de quatre octaves ou de quarante huit touches faisant parler 17 jeux : Bourdon de huit pieds bouché sonnant Seize, Bourdon de huit, Montre de huit, Prestent, Doublette, Flutte, Arigot, Quarte de Nazard, Tierce, Nazard, Première Trompette, Seconde Trompette, Clairon, Voix humaine, Fourniture, Cymbale, Grand Cornet et un Tremblant doux. Le clavier du Positif a aussi quarante huit touches, et est composé de Douze jeux : Bourdon de huit, Prestent, Doublette, Flutte, Arigot, Tierce, Nazard, Cornet, Trompette et Cromhorne. Le clavier de Récit dessend en Sol au-dessous de l'Ut du milieu du clavier composé de trente touches, il fait parler trois jeux : Un Prestent sans Registre, un Cornet de Récit et une Trompette de Récit.

Cet instrument a un clavier de Pédales séparées, composé de vingt quatre Marches, commençant au Fa du Grand Ravalement dans le bas et finissant en mi dans le haut, il fait parler quatre jeux, une Pédale de huit pieds ouvert, une de quatre, Pédale de Trompette et Pédale de Clairon. Le Ravalement de la trompette en dessous de l'Ut est en tuyaux de Bois, en tout trente six jeux. La soufflerie a trois Soufflets de huit pieds de Longueur sur trois pieds neuf pouces de largeur. Les Bassecules jouent dans des jumelles. Cette orgue, L'une des plus complettes de cette contrée, de L'harmonie la plus parfaite avait été augmentée par les Cy-devant jacobins, et vient de l'être de nouveau d'un plein-jeu neuf en étain de Cornouailles, de quatorze Tuyaux par Touche. Le Buffet est en Bois de Noyer bien conservé. La Menuiserie en est bien traitée, La grande quantité de sculpture qui la décore, quoique médiocre, ne laisse pas Cependant de Produire un Bon effet, le Buffet avec ses ferrures évalué à la somme de Mille Livres, le Méchanisme, tuyaux et Soufflerie à la Somme de Quatre mille Livres, en tout : Cinq Mille Livres.

Sixièmement.

Nous serions transportés à la maison des Cy-devant religieuses de Ste Catherine ou étant entrés dans le chœur au-delà du sanctuaire, serions montés par le secours d'une Échelle à Main, à un petit jubé qui supporte une Petite Orgue dont le Buffet a cinq pieds de largeur, élevé sur un soubassement de quatre pieds, neuf pouces de hauteur. Cette orgue était composée de sept jeux coupés, ce qui paraît encore, tant par les registres qui sont sur les sommiers, que par les tirans qui sont de part et d'autre de la Place du Clavier qui a été enlevé de même que des trois quarts environ des tuyaux d'Étain et d'Étoffe qui composaient les jeux ainsi que ceux d'un clavier de Pédales séparées dont le saumier était posté sur le côté droit du Buffet et extérieurement dont les grands tuyaux de trompette ont été volés de même que les portevents et la Soufflerie de l'Orgue qui a été brulée. Le gardien de cette maison nous a dit que les dégradations ont été commises par les Militaires qui y ont été logés. Le Buffet évalué à la somme de trente-six livres. Le Restant de l'orgue n'ayant d'autres valeurs que celle des Matières évalué à la somme de Cent Livres. En tout Cent trente six Livres.

Septièmement.

Dans l'église Cy-devant Cathédrale ditte de St Étienne, serions montés à l'orgue qui est un grand Zeize pieds soutenue par une Voussure en Charpente très hardie, supportée par une double trompe Parabolique en Pierre de taille ; le Buffet de la Grand Orgue a trente six Pieds de face et est supportée dans le milieu par une Colonne et un double premier corps de douse pieds de hauteur. La Montre est composée dans le milieu d'une grande Tourelle contenant les Tuyaux de Montre de seize Pieds, la suitte des tuyaux est placée de Part et d'autres dans deux tours creuses qui l'accompagnent de chaque côté, suivant deux Plate faces, dont les tuyeaux sont les uns au-dessus des autres ensuite les tourelles de douze pieds. Le restant de la Montre en tour ronde gagne de chaque côté les Pillastres qui terminent les extrémités du buffet. Le Positif a dix Pieds de face, une Tourelle de sept tuyaux dans le milieu deux plate Faces et deux retours en tour Rondes.

Cet instrument a quatre claviers montant au Ré de la cinquième Octave, le clavier de la Grand Orgue a Cinquante touches et fait parler les 18 jeux suivants : Bourdon de huit (bouché) donnant Seize, Bourdon de huit, Montre de seize pieds, Montre huit, Prestant, Doublette, tierce, Grosse Tierce, Nazard, gros Nazard, quarte de Nazard, Plein jeu, cimbale et Fourniture. Sur un même registre grand Cornet dessendant jusqu'à l'Ut du milieu du clavier, trompette de Bombarde ou de Seize pieds ; voix humaine éttiquettée voix céleste à cause de la douceur de ses sons. Le Positif a aussi son Clavier de cinquante touches et onze registres : Bourdon de huit, Montre de huit, Prestent, Doublette, Larigot, Tierce, Nazard, Plein-Jeu, Cymbale et Fourniture. Sur un seul Registre

comme au Gd Orgue pour plus de comodité : cromorne et trompette. Le clavier de Récit dessend au Sol au dessous de l'ut du milieu du clavier ; il est composé de trente deux touches faisant parler sept jeux : Bourdon, Prestent, Doublette, Tierce et Nazard, sur un seul Registre : Trompette et hautbois. Le clavier d'Écho est de trois Octaves commençant en Ut et finissant en Ut, elles font parler six jeux : Une Pédale de Flûte de Seize, pieds ouverte, une de huit, une de quatre ; une pédale de Bombarde ou trompette de Seize pieds, une Trompette de huit, une de Clairon, un Tremblant doux. En tout cinquante trois jeux.

La soufflerie a quatre soufflets de huit Pieds de long, sur trois pieds et demi de largeur avec jumelles pour diriger le mouvement des bascules.

Le Buffet est de Bois de Noyer très vieux et piqué ; Évalué avec les ferrures à la Somme de Neuf cent Livres. L'Orgue, méchanisme, tuyaux et Soufflerie estimée à la somme de huit mille livres, et en tout huit mille neuf cent Livres.

Huitièmement.

Nous serions transportés à la Maison des Cy-devant Channoinesses dites de St Pantaléon ou montés dans la Pièce qui leur servait de petit Chœur ou est encore placée l'orgue dans l'épaisseur de la Muraille de l'Église ; n'ayant pu nous en procuré les clefs, et la Serrure des Portes du clavier ayant sa Montre remplie de Bois, aurions fait ouvrir la dite Porte par le Citoyen Rebely fils, Serrurier ordinaire de la Maison commune, et ce en présence des Commis et Ouvriers, du citoyen Baudins, tenant une fabrique de Tabac dans la ditte maison, aurions fait de même lever par le citoyen Rebely, une Traverse en Bois qui avait été clouée sur les Portes Supérieures du Buffet, afin que les Tuyaux de cette orgue ne fussent pas enlevés par des Ouvriers Espagnols qui travaillaient dans cette pièce.

Le Buffet a sept pieds de longueur, il est élevé sur un bati de quatre pieds six pouces de haut. La face du côté de l'église est décorée de deux petites tourelles terminant une grande plate-face, L'orgue est Cintrée par un Pavillon en Baldaquin, soutenu par des jeux d'enfants, toute cette sculpture est d'un joli goût et dorée ; au dessous de la Plate-face, on lit dans un Panneau à fonds Bleu L'inscription suivante en lettres D'Or : *LAUDATE DOMINUM IN CHORDIS ET ORGANO.* Cet instrument à un clavier à grand Ravalement commençant en fa au-dessous de l'Ut du bas des claviers ordinaires, et finissant en fa dans le haut au-dessus de l'Ut des Claviers à quatre Octaves. Le clavier a soixante touches et faisait parler douze jeux : Bourdon grand, de quatre Pieds bouché sonnant huit ; Montre, Prestent, Doublette, tierce, Nazard, Cornet, flutte dessus de huit pieds ouvert, Clairon et Trompette. Les deux jeux d'anche ont leurs Registres coupés à demi-clavier, et le Ravalement à une Reprise à prendre du si en descendant ; cet instrument a aussi un clavier de Pédales en Tirasses, correspondant à la Basse du Clavier, il y a vingt une Marches commençant en fa dans le Bas,

et finisant au Ré dans le haut. Il ne manque aucun Tuyeau à la Ditte orgue, mais le Soufflet à double Vent qui la faisait parler n'est plus en place ce qui nous a empêchés de juger de la bonté actuelle de cet instrument, mais comme nous l'avons souvent touchés et entendus jouer, Soit chez le facteur ou à l'Église St Étienne ou elle avait été placé pendant la dernière réparation de l'orgue, ou finalement à la Place ou elle est actuellement, ou elle produisait un très bon effet ; nous présumons qu'elle sera aussi parfaite, si l'on retrouve le Soufflet ou qu'on le Remplace par un semblable. Avons estimé le Buffet, sculpture et Dorure à la Somme de Cent Cinquante Livres, et aurions modéré l'estimation du Méchanisme et Tuyaux à Raison du défaut de soufflerie à la Somme de Deux mille Livres ; en tout Deux mille cent cinquante livres ; et aurions de suitte fait refermer par le Citoyen Rébely, tant les portes du Clavier que celles du Buffet contenant les Tuyaux de la Ditte Orgue, en présence des Commis et Ouvriers du citoyen Baudens.

Neuvièmement.

Nous serions rendus à l'église des Cy-devant Cordeliers ou par le moyen d'une grande échelle à main que nous avions fait placer par le citoyen Carcassonne, Charpentier de la Commune, serions montés audessus de la voûte servant de Support à l'Orgue qui est un grand seize pieds, dont le Buffet du Grand Orgue a cinquante quatre Pieds de face [1], porté par un Soubassement de Douze pieds [2] de hauteur. La montre a sept tourelles dont deux renferment dix tuyaux d'environ Vingt pieds [3] de hauteur et quinze pouces [4] de diamètre, il y a Six Plate-faces avec Claire voye et Couronnements ; les Tourelles sont aussi supportées par des Culs de Lampe de bon goût et de forme variée, elles sont terminées par le haut d'entablemens et d'Ammortissemens de bon genre, tout comme les ornements et Concerts d'Enfans qui sont audessus des Portes qui sont aux Extrémités du Buffet de la grand'Orgue.

Le Positif a dix sept Pieds de Largeur [5], cinq Tourelles dont deux de huit Pieds, et quatre plate-face ; cet instrument a 3 claviers de quatre octaves plaqués en Os et les feintes en Ebenne. Le clavier du grand Orgue a quarante huit touches et fait parler les dix sept jeux suivants : Bourdon de seize Pieds, Bourdon de Huit, Montre de Seize, Montre de huit, Prestent, Doublette, quarte de Nazard, Tierce, grosse Tierce, Nazard, Gros Nazard, Fourniture, Cymbale, Cornet, Trompette, Clairon, Voix humaine, Tremblant fort, Tremblant doux. Le Clavier du Positif est aussi de Quarante huit touches, il a quinze Registres correspondant aux jeux suivants : Bourdon de huit, Montre de huit, Prestent, Flutte,

---

1. 16 mètres.
2. 4 m.
3. 8 m.
4. 0 m. 38 c.
5. 5 m. 60 c.

Doublette, quarte, Arigot, Tierce, Nazard, Fourniture, cymbale, cornet, cromhorne, Trompette et Clairon.

Le troisième clavier qui est un Récit descent au Sol au-dessous de l'Ut du milieu du clavier composé de trente touches faisant parler une flutte allemande en fuseau, Bourdon, Prestent, Doublette, Tierce, Nazard et Trompette de Récit, il y a un clavier de Pédales de trente Marches, dessendant au fa du grand Ravalement, faisant parler à prendre de l'ut en bas, seulement un jeu de Pédales de flutte de huit Pieds ouvert, un de quatre ; et dans toute l'étendue du Clavier une Pédale de Trompette dont les Tuyeaux du Ravalement sont en bois, il y a aussi une Pédale de Clairon, en tout quarante et trois jeux de l'harmonie la plus Éclatante et la plus mélodieuse. A L'exception de quelques Tuyaux qui se sont affaissés sous leur propre Poids et quelques tuyeaux de la Montre qui ont été Maquillés à coups de Pierres par des Enfants qui venaient dans l'Église Lorsqu'elle servait de Magasin à fourrages ; le reste est encore en très bon État.

La Soufflerie est composée de quatre grands Soufflets de neuf Pieds de Longueur sur quatre pieds et demi de Largeur et à trois plis saillans, ils sont parfaitement facturés et les basseculent jouent dans les jumelles.

Le Buffet de cette Orgue est en Bois de Chêne d'Hollande de la plus belle qualité, bien conservé. La menuiserie en est supérieurement traitée ; la Sculpture qui lime les Tourelles, plate-faces, claire-voyes est de bonne manière. Les figures des Termes Colosseaux qui soutiennent la Saillie du Buffet du Positif sont très belles ; c'est un des meilleurs ouvrages de Rossard, Sculpteur de l'Académie des Arts qui avait décoré presque toutes les Églises de cette Contrée ; avons estimé le Buffet, ferrures, Sculptures et termes à la Somme de Deux mille Trois cent Livres ; et le Méchanisme, Tuyeaux et Soufflerie à la Somme de Six mille Cinq Cents Livres, en tout huit mille huit cent Livres.

Disièmement.

Nous serions transportés à l'Église des Cy-devant grands Carmes cu serions montés au jubé de l'orgue qui est un huit Pieds, Le Buffet de la grand Orgue a dix huit Pieds de face, élevé sur un Soubassement de huit Pieds de Hauteur. La Montre a trois Tourelles séparées par deux Platefaces ; coupées par un Pillastre.

Le Positif a six pieds et demi de face, une Tourelle dans le milieu, deux plate-faces et deux retours en tour rondes ; le tout supporté par un Cul de Lampe en Menuiserie. Cette Orgue a trois claviers, celui de la grand Orgue a cinquante touches faisant parler treize jeux : Bourdon de huit bouché sonnant Seize, Bourdon de huit, Montre de huit, Prestent, Doublette, Fourniture, Cymbale, Nazard, Tierce, Cornet, Trompette, Clairon, Voix humaine, tremblant doux. Le clavier du Positif de cinquante touches fait parler neuf jeux : Bourdon de 8, Prestent, Doublette, Fourniture, Cymbale, Nazard, Tierce, Arigot, Cromhorne. Le troisième Clavier qui est celui du Récit est accroché par celui de la grand Orgue

à cause que cet instrument est d'une harmonie maigre dans le haut ; Ce Clavier a vingt sept touches et deux jeux : un Cornet de Récit et Trompette de Récit. Il y a un clavier de Pédales séparées de quinze Marches, commençant en Ut, l'Ut dièze suivant sonne La, Mi, La du grand Ravalement. Le Clavier finit au Ré dans le haut, il a quatre jeux : Pédale de Flutte de huit pieds ouverts, Pédale de flutte de quatre pieds, Pédale de Trompette et Pédale de Clairon ; en tout vingt huit jeux ; de mauvaise harmonie, criards dans les Basses et les Tailles, et maigres dans les Dessus.

La Soufflerie qui est sur le côté gauche est composée de cinq soufflets de Six Pieds de Longueur sur deux pieds neuf pouces de Largeur avec jumelles. Le Buffet en bois de hêtre de mauvaise qualité, mal exécuté ; la Sculpture médiocre ; Evaluée avec les ferrures à la somme de cent Livres ; le Méchanisme, Tuyaux et Soufflerie estimés à la Somme de Mille Livres, en tout Mille cent Livres.

Onzièmement.

Nous serions transportés à la cy-devant église de la Trinité où serions entrés à l'orgue au moyen d'une clef faite par le citoyen Bosq Cadet qui a son atelier de Serrurerie dans la dite église, et aurions trouvé une orgue dite petit huit pieds, dont la montre qui a dix huit Pieds et demi de hauteur ; la Montre a cinq Tourelles et quatre plate faces ; cet instrument a deux claviers ; Le premier de cinquante touches faisant parler les treize jeux suivants : Bourdon de huit, Montre de huit, Prestent, Doublette, Nazard, Tierce, Arigot, Plein-jeu sur un seul registre, Cornet, Clairon, Trompette, Voix humaine, Tremblant doux. Le second Clavier est de trois octaves et a trente-neuf touches correspondant à deux jeux : un Cornet de Récit et une Trompette de Récit. Le clavier de Pédale qui a été arraché de sa Place et dont le Méchanisme est entièrement dégradé avait quinze Marches commençant par Ut dans le bas, l'Ut dièse sonne La, Mi, La du grand Ravalement ; il y avait quatre jeux de Pédales : flutte de huit pieds ouvert, flutte de quatre, Pédales de Trompette et de Clairon, en tout dix neuf jeux.

La Soufflerie était composée d'un seul Soufflet de treize pieds et demi de Longueur, sur cinq de Largeur, deux petits soufflets en dessous du Grand lui fournissaient un Vent continu modéré par l'ouverture d'une soupape qui empêchait l'Orgue d'altérer dans les plus grandes vitesses d'exécution, et d'une Ventouse au Soufflet Supérieur qui s'ouvrait Lorsqu'il achevait de ce remplir.

Cet instrument qui avait été fait entièrement à neuf, peu de temps avant la suppression des Ordres Religieux était de bonne harmonie ; elle est entièrement gâtée. La majeure Partie des Tuyaux d'Étain fin de Son intérieur ont été volés, de même que les Basses des Trompettes, clairons, Voix humaine, presque tous les Tuyeaux d'étain des Pédales de Trompette et Clairon dont on n'a Laissé que les boîtes sur les Saumiers. La chaleur des forges, la fumée et la poussière noire ont achevé

de dessécher les Cuirs du Soufflet des Boursettes des Saumiers des Registres en sorte que cet instrument quasi neuf et originairement très bon n'a d'autre prix que celui des Matières.

Avons estimé la Menuiserie et Sculptures à la Somme de cent Livres, et les tristes restes de ce bon instrument à la Somme de huit cent Livres, en tout neuf cent Livres ; et notre vérification et estimation faite, le Citoyen Bosq Cadet a refermé le Cadenat avec la Clefs qu'il avait faite, qu'il nous a remise et que nous remettons à l'Administration Municipale en même temps que le présent procès verbal.

***

Et quand au dernier article de notre commission qui est de distinguer *Les Orgues qui par leur travail* et leur Perfection méritent d'être conservées, nous estimons que l'Orgue de St Étienne doit être conservé à raison que la Trompe en Pierre qui la supporte est un chef-d'œuvre de l'art de *Stercotomie* ou coupe de Pierres ; tout comme la Voussure en Charpente qui est des plus hardies ; le bon goût de la Composition de Montre d'un bon genre d'architecture qui offre un jeu de lignes qui donne le plus grand brillant aux tuyaux de Montre qui remplissent les Espaces du Buffet, mais plus encore la bonté de l'instrument, la Quantité des jeux qu'il renferme, étant la seule de ce canton qui depuis sa dernière restauration qui aye des jeux de Trompette de Bombarde, au Pied et à la main, des Pédales de Flutte de Seize Pieds ouverts, une voix humaine que le fameux Demasures le plus habille organiste de ce siècle surnomme Voix Célestes, et un jeu de Hautbois le meilleur qui soit dans tous les orgues de la République.

Celle de St Sernin à cause de la belle Exécution de son Buffet, et de la parfaite harmonie de tous ses Jeux ettant d'ailleurs le chef-d'œuvre de Joyeuse, le plus célèbre facteur d'orgues du Siècle dernier mérite d'être conservée.

Celle de St Pierre, relevée une Seconde fois depuis très peu de temps et considérablement augmentée par les fabriciens et commissaires qui y ont fait ajouter à grands frais un Plein-Jeu de Tuyeaux par touche, étant une de celles de la commune dont la Montre est la mieux exécutée, et la plus complète en jeux de tous genres et de la Meilleure harmonie, nous estimons qu'elle doit être aussi conservée.

Quant à celle des Cy-devant Cordeliers c'est l'une des plus belles de la République tant par son étendue que la Beauté du Bois, Perfection d'exécution, quantité et qualité des Jeux, leur harmonie mâle, la beauté des termes colossaux qui supportent le Positif ; il est dommage que ce bel instrument soit dans un local abandonné et servant de grange, il serait à désirer qu'elle fut placée dans quelque nouvelle église de cette Commune ; ou bien que la Nation fit la Dépense de la placer dans le Musée National Toulousain qui a dans le fond une tribune construite dans l'intention de l'y placer, par ce dernier moyen, le public jouirait

TABLEAU GÉNÉRAL DES ORGUES DE L'ARRONDISSEMENT DE LA COMMUNE DE TOULOUSE

Lieux des Orgues	Largeur de la Montre	Nombre des Tourelles	Nombre des Plate-faces	Nombre des Claviers	Nombre des Jeux	Noms des facteurs et restaurateurs	Prix des Buffets	Prix des Orgues	Prix total
Saint-Nicolas..	8 Pieds	3	2	3	19	Cordé F. Montel, Cadet R.	200 *livres*	600 *livres*	800 *livres*
La Dalbade...	14 »	6	4	4	31	Micot F.	500	4.000	4.500
Le Taur......	12 »	6	4	3	23	Cordé F. — Micot R. Campardon	350	1.000	1.350
Saint-Sernin ..	24 »	8	6	5	37	Joyeuse F. — Béqué R. — Campardon R.	1.200	3.000	4.200
Saint-Pierre ..	18 »	8	6	4	36	Micot F.	1.000	4.000	5.000
Ste-Catherine..	5 »	0	3	2	9	Joyeuse F. Rabiny R.	36	100	136
Saint-Étienne .	36 »	4	10	5	53	Joyeuse F. — Moucherel R. — Lépine R. — Micot Rabiny R.	900	8.000	8.900
St-Pantaléon ..	7 »	2	1	2	12	Rabiny F.	150	2.000	2.150
Les Cordeliers.	54 »	12	10	4	43	Lépine père — Rabiny R.	2.300	6.500	8.800
Les Carmes ...	18 »	4	8	4	28	N. F. — Rabiny R.	100	1.000	1.100
La Trinité....	18 »	5	4	3	19	Rabiny F.	100	800	900
							6.836	31.000	37.836

de son bel effet quant à l'œil, et elle flâterait agréablement son oreille, les Organistes célèbres qui passeraient dans cette commune se fairaient un Plaisir de se faire entendre sur cet excellent instrument dont le public jouirait quatre fois par décade.

***

Nous joignons à notre inventaire et estimation un Tableau général et comparatif de toutes les Orgues de la Commune [1].

Un second des Orgues à conserver.

Et un troisième des Orgues qui peuvent être Supprimées.

2° Tableau des Orgues qui méritent d'être conservées tant par la Beauté des Buffets, Exécution de leur Sculpture que par la bonne qualité des dits instruments :

Lieux des Orgues	Estimation des Buffets	Estimation de Facture	Estimation Totale
Saint-Etienne	900 L.	8.000 L.	8.900 L.
Saint-Sernin	1.200 L.	3.000 L.	4.200 L.
Saint-Pierre	1.000 L.	4.000 L.	5.000 L.
La Dalbade	500 L.	4.000 L.	4.500 L.
Les Cordeliers	2.300 L.	6.500 L.	8.800 L.
	5.900 L.	25.500 L.	31.400 L.

3° Tableau des Orgues en mauvais État dont les Buffets sont médiocres et les Jeux de mauvaise harmonie :

Saint-Nicolas	200 L.	600 L.	800 L.
Le Taur	350 L.	1.000 L.	1.350 L.
Sainte-Catherine	36 L.	100 L.	136 L.
Saint-Pantaléon	150 L.	2.000 L.	2.150 L.
Les Carmes	200 L.	100 L.	1.100 L.
La Trinité	100 L.	800 L.	900 L.
	936 L.	5.500 L.	6.436 L.

Et tel est l'Inventaire et Estimation des Orgues de cette Commune dont nous avons dressé le Présent Verbal, fait double original conformément à la Commission a nous adressée par l'Administration Municipale de Toulouse en Datte du Sept Prairial Courant ou nous avons vaqué vingt séances chacun et en tout soissante séances. Fait à Toulouse le

1. Voir page précédente.

vingt six prairial l'an quatrième de la République française une et indivisible.

Signé : CAMMAS MICOT BELLIN.

UN MANUSCRIT AUTOGRAPHE DE F. CHOPIN ET A. FRANCHOMME A LA BIBLIOTHÈQUE DU CONSERVATOIRE

La *Revue de musicologie* de juillet 1956 fait état du magnifique don consenti par Mme Lemire-André à la Bibliothèque nationale en 1951. La pièce maîtresse de cette donation est évidemment le manuscrit autographe de la symphonie en sol dite « Symphonie Oxford » (n° 92) de J. Haydn.

Pourtant, un autre manuscrit mérite attention ; il s'agit du « Grand Duo Concertant Pour Piano et Violoncelle sur des thèmes de *Robert le Diable*. Dédié à Mademoiselle Adèle Forest Par Frédéric Chopin et Auguste Franchomme Violoncelle Solo de l'opéra National Italien et premier Violoncelle de la Chambre du Roi ». Partition. — Ms. autogr., 1833, 256 × 355 mm. 22 p. (Bibl. du Cons., Ms. 10.310).

(Titre de la main d'Auguste Franchomme ainsi que la partie de violoncelle ; celle de piano, de la main de Chopin. — Ms. ayant servi à la gravure portant le cotage M. S. 1376 de l'éditeur M. Schlesinger, qui a publié cette œuvre sans n° d'opus en 1833).

Après cette brève présentation, il est utile de déterminer le lieu, la date de composition et de noter quelques particularités.

La plus marquante est la copie effectuée par deux mains différentes, chacun des deux auteurs ne s'occupant exclusivement que d'une seule partie. Celle de piano copiée par Chopin est d'un graphisme affirmé. Les deux premières pages contenant le « Largo Intraduzione » sont fort belles. L'ensemble de la copie n'est pas d'un aspect tellement soigné (surtout pour les corrections et coupures) et s'apparente assez avec les copies autographes du « Prélude en ré ♭ majeur et des Polonaises » en la, la ♭ majeur ou encore de la « Ballade en fa majeur ».

La copie de Franchomme, fine, menue, délicate, sans aucune rature, débute à la quatrième page par une indication à l'attention du graveur : « toute la partie de violoncelle en petites notes ». Les doigtés et coups d'archet ne sont pas oubliés. Franchomme, semble avoir mis la dernière main au manuscrit ; il rectifie ou ajoute ici et là : (pages 8, 16 et 17 l'armure ; plus loin, deux mesures (bas de la p. 20 et début p. 21) sont entièrement de sa main. Au bas de la p. 6, de la main de Chopin : « les secondes petites notes doivent être gravées petites ».

Les indications de mouvement et de nuances sont communes aux deux compositeurs.

A la p. 20, quelques mots primitivement écrits à l'encre, grattés, sont indéchiffrables. Les nos inscrits au crayon sont de la main du graveur ;

enfin, le manuscrit n'est ni signé ni daté. Telles sont, brièvement résumées, les principales particularités de celui-ci.

La famille de la dédicataire Mlle Adèle Forest résidait à Tours (des notes manuscrites trouvées dans les papiers d'Auguste Franchomme en font foi). Par ailleurs, L. Binental dans son ouvrage sur Chopin (p. 52) mentionne : « Frédéric quitte son « Olympe » en 1833. A. Franchomme l'a invité à passer l'été chez sa famille. Il est si bien chez les Franchomme à Côteau que les jours passent comme un rêve ».

Côteau (le) d'après les dictionnaires géographiques de l'époque était un village aux environs de Tours. Ces trois éléments précités semblent se compléter, se déterminer. Peut-on en conclure que Chopin et Franchomme ont composé le *Grand Duo concertant* au cours de cet été 1833 passé à la campagne ? c'est fort probable. L'éditeur M. Schlésinger aurait donc pris possession du manuscrit pour le publier dans les derniers mois de la même année.

L'œuvre est composée de deux mouvements : Introduzione Largo, suivi d'un Allegretto au cours duquel s'intercale un Andante cantabile. Robert Schumann ne manque pas de s'y intéresser ; on sait ce qu'il écrivit à son sujet : « Un morceau fait pour un salon où derrière des épaules comtales, la tête d'un artiste célèbre émerge ça et là, non, par conséquent pour des soirées de thé, où l'on joue pour aider à la conversation, mais pour des cercles vraiment cultivés, qui montrent à l'artiste la déférence que son état mérite. A mon avis, il paraît avoir été entièrement esquissé par Chopin, et Franchomme n'avoir eu à dire qu'un facile oui. Ce que Chopin touche en effet, prend du coup forme et esprit, et même dans ce minime style de salon il s'exprime avec une grâce, une élégance, en face desquelles toute la bonne tenue des autres compositeurs au style brillant s'évapore en l'air malgré toute sa gentillesse. Si *Robert le Diable* était rempli d'idées pareilles à celles que Chopin y a choisies pour son duo, il faudrait débaptiser son nom. En tous cas le doigt de Chopin s'y montre encore, tant il a fantastiquement traité ces idées, ici les enveloppant, là les découvrant, si bien qu'elles résonnent longtemps encore à l'oreille et au cœur de l'auditeur. Pour le reproche de longueur que des virtuoses inquiets font peut-être au morceau, il n'est pas sans motif, en ce sens qu'à la douzième page on est un peu perclus dans ses mouvements ; mais alors, à la treizième, les cordes rompent d'impatience, tout à fait à la Chopin, et dès lors le torrent se précipite vers la fin dans ses figures ondoyantes. »

Ce jugement porté par Schumann est d'importance. Peut-être aussi pourrait-on souligner le côté technique donné à la partie de violoncelle. Un compositeur a très souvent recours aux indications d'un exécutant pour parfaire l'écriture d'une partie instrumentale. C'est un lieu commun d'énoncer cela et il n'est pas question d'amoindrir ou d'amplifier les mérites respectifs de Chopin ou de Franchomme, mais, au contraire de vérifier les effets d'une heureuse collaboration. Pour écrire ce Duo Concertant, Chopin a certainement mis à profit les conseils donnés par Fran-

chomme déjà en possession d'un talent qui fit de lui un des violoncellistes les plus réputés de son temps. Plus tard, en juillet 1845 lorsque les deux amis travailleront à la sonate en sol mineur pour piano et violoncelle (op. 65) dédiée à Franchomme, apparaîtra nettement l'apport de technique instrumentale fourni par Franchomme tant la partie de violoncelle est bien écrite. Cette œuvre publiée en 1847 est fort connue, comme le sont tous les écrits concernant les liens qui ont uni Chopin et Franchomme et sur lesquels il n'est pas utile de revenir dans ce court propos.

Le manuscrit autographe du *Grand Duo Concertant* sur des thèmes de *Robert le Diable* de Meyerbeer est l'un des plus authentiques témoignages d'une amitié jamais démentie. Il est particulièrement satisfaisant de l'avoir vu il y a quelques mois prendre place sur les rayons de la Bibliothèque du Conservatoire.

M. DEBRUN.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

COURS ET CONFÉRENCES

Cours professé à l'Université de Paris (Institut de Musicologie), 3, rue Michelet, par M. Jacques Chailley, année scolaire 1956-1957 : *Formation et transformation du langage musical.* III. *Modalité et tonalité.*

Cours professé au Conservatoire National par M. Norbert Dufourcq, année scolaire 1956-1957 : Cours préparatoire : *La Musique en Europe de Mozart à Ravel* ; cours supérieur : *La Musique française des origines à nos jours* ; séminaire : *Études techniques sur la Musique française du XVIIe siècle.*

Cours professé à l'École des Hautes Études (Sorbonne), Section des Sciences historiques et philologiques, par Mlle S. Corbin, chargée de conférences, année scolaire 1956-1957 : *Éléments de paléographie neumatique* ; *les florilèges.*

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE — COLLOQUE INTERNATIONAL « MOZART »

Répondant à l'invitation de M. Jacques Chailley, professeur d'Histoire de la Musique à la Sorbonne, directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris et vice-président de l'Association des Amis de Mozart, des musicologues représentant huit nations, Allemagne, Autriche, France, Hongrie, Italie, Suède, Suisse et Tchécoslovaquie se sont réunis à l'Institut de Musicologie du 10 au 13 octobre pour y étudier les influences étrangères dans l'œuvre de Mozart. M. Michel Lejeune, directeur-adjoint au C.N.R.S. (Sciences humaines) et M. Paul Léon, Président de l'Association Française des Amis de Mozart prononcèrent des paroles de bienvenue. M. Jacques Chailley indiqua les buts du Colloque. Quatorze communications furent prononcées. Des réceptions eurent lieu à Paris, à l'Hôtel de Ville et à l'Association des Amis de Mozart, puis à Versailles, à l'Hôtel de Ville et au Trianon-Palace. Les participants du Colloque visitèrent l'exposition Mozart à la Bibliothèque Nationale, le Musée Condé à Chantilly et l'Abbaye de Royaumont où ils furent reçus par Mme Henri Gouin. Ils purent entendre deux auditions musicales. A l'Hôtel de Soubise, France Vernillat présenta des œuvres de contemporains français de Mozart, J. B. Davaux, M. A. Guérin, J. B. Bréval et le Chevalier d'Herbain avec le concours d'Aimée Van de Wiele, claveciniste, Christian Lardé, flûtiste, et du quatuor Quatrocchi. A la Chapelle du Château de Versailles, Marie-Louise Girod, organiste de

l'Oratoire du Louvre, interpréta des œuvres de P. du Mage, N. Lebègue, L. Marchand et J. F. d'Andrieu.

Les textes des communications présentées au Colloque ainsi que les discussions qui les suivirent seront prochainement publiés par les éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

LE 3e CONGRÈS INTERNATIONAL DE MUSIQUE SACRÉE

Le 3e Congrès International de Musique sacrée se tiendra à Paris (Amphithéâtre de l'Institut d'Art, 3, rue Michelet) du 1er au 8 juillet 1957. Le programme comportera :

I. — des séances d'études sur le thème général : *Perspectives de la Musique Sacrée à la lumière d'une récente Encyclique.*

II. — des Offices à Notre-Dame de Paris, Saint-Germain des Prés, Saint-Sulpice, le Sacré-Cœur et Notre-Dame de Reims, suivant plusieurs types de Célébration et plusieurs formules musicales, Messe basse avec chant français, Grand'Messe Grégorienne, Grand'Messe avec Polyphonie (*a cappella*, avec orgue, avec Orchestre).

III. — des Concerts de Musique religieuse classique (Chapelle du Château de Versailles) et contemporaine (avec le concours de l'Orchestre National et des Chœurs de la Radiotélévision Française) ; des Concerts Internationaux avec des Ensembles étrangers, et des récitals d'orgue.

IV. — Une Exposition sur les thèmes du Congrès (Photothèque de l'Institut d'Art).



Notre Société a créé cette année une bourse afin de permettre à un étudiant en musicologie de participer à la VIe Rencontre Internationale des Festivals de Provence. Cette Rencontre qui a lieu chaque année depuis 1950 groupe dans les locaux de l'École Normale d'Instituteurs d'Aix-en-Provence, sous l'autorité de son Directeur, Paul Juif, Chargé de Cours à la Faculté des Lettres d'Aix, assisté de André Verchaly, une soixantaine d'étudiants — en majorité musiciens — de tous les pays du monde. Les participants bénéficient des spectacles des Festivals d'Aix et Avignon, de visites d'expositions, d'excursions et participent à l'intérieur de la Rencontre à des activités en commun, soit groupés en ateliers (chant choral, musique d'ensemble, art plastique), soit à l'occasion de concerts, conférences, interviews,.. etc.

La bourse 1956 a été attribuée à Yves Gérard, Licencié et diplômé d'études supérieures de philosophie, 1er prix de piano du Conservatoire de Nancy, 1er prix d'Histoire de la Musique (classe Norbert Dufourcq) et 1re Médaille d'Esthétique musicale (classe Roland-Manuel) du Conservatoire de Paris, qui a adressé à la Société un intéressant compte-rendu ainsi que ses plus vifs remerciements.

BIBLIOGRAPHIE

I. ISTVÁN FRANK. — **Trouvères et Minnesänger,** recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le Minnesang au XII[e] siècle. — *Publications de l'Université de la Sarre, West-Ost Verlag Saarbrücken* 1952, in-8°, XLVI-209 pp.

II. WENDELIN MÜLLER-BLATTAU. — **Trouvères und Minnesänger,** Kritische Ausgaben der Weisen zugleich als beitrag zu einer Melodienlehre des mittelalterlichen Liedes. — *Schriften der Universität des Saarlandes, im Selbstverlag der Universität Saarbrücken,* 1956, in-8°, 138 pages.

Ces deux ouvrages, qui se complètent, ont pour but de « rassembler des textes lyriques qui portent témoignage des rapports existant entre les plus anciens poètes courtois de langue allemande et ceux d'expression française ou provençale ». L'auteur du premier tome, István Frank, prématurément disparu en juillet 1955, avait déjà puissamment contribué au développement des études romanes par la publication d'un précieux *Répertoire métrique des troubadours.* Il publie ici, en regard, 26 minnelieder, 16 chansons françaises, 13 provençales avec leur traduction en allemand ou français modernes. Bien que s'inscrivant dans une suite d'ouvrages d'esthétique ou de littérature comparée, depuis le *Über die Lais* de Ferdinand Wolf (1841) aux *Débuts du lyrisme en Allemagne des origines à 1350,* de André Moret (1951), le travail d'István Frank se situe sur le plan particulier de l'anthologie éomparative. L'Introduction, très documentée, est cependant accessible à l'étudiant philologue qui, de plus, trouvera au cours de l'ouvrage une importante bibliographie de base.

Les divers textes publiés sont dus, pour la plupart, « à l'héroïque, à l'aventureuse et brillante génération de la troisième et de la quatrième Croisade » : 40 pièces peuvent être datées d'avant 1195 ; il est fort peu probable qu'il y en ait qui soient postérieures à 1200 ; pour les textes moyen-haut-allemands, l'éditeur s'est appuyé sur le corpus de base qu'est la dernière édition du *Minnesangs Frühling* (Carl von Kraus, d'après Lachmann, Haupt et Vogt, 30[e] édit. Leipzig 1950).

L'exergue est à lui seul tout un sommaire ; il est emprunté au prologue de la septième chanson du *Frauendienst* de Ulrich von Lichtenstein :

... Iu hât mîn vrowe her gesant
bî mir ein wîs diu unbekant
ist in tiutschen landen gar
(daz sült gelouben ir für wâr)
dasult ir ir tiutsch singen in :

des bitet si der bot ich bin. »
Die wîse ich lernte an der stat
und sanc drin reht als si mich bat...
... Nu hoeret diu liet sprechent sô...

(« Ma Dame vous envoie par moi une mélodie, qui est — croyez m'en, à la vérité — inconnue en pays germanique ; composez pour elle une chanson allemande sur cet air : voilà ce que vous demande celle dont je suis le messager. » J'appris la mélodie sur le champ, et je fis ce que ma Dame me demanda : écoutez donc mes chansons...).

Les notes explicatives, qui occupent environ le tiers du livre, fournissent des renseignements chronologiques et biographiques indispensables pour la compréhension des pièces. Elles sont suivies des tables des concordances et des sources manuscrites. Signalons enfin que l'ouvrage est rehaussé d'un certain nombre de reproductions de folios de manuscrits. Ces reproductions, que l'auteur eût souhaité plus nombreuses, sont empruntées aux importantes collections de l'*Institut de Recherche et d'Histoire des Textes* du C.N.R.S.

Le second volume, dû à Wendelin Müller-Blattau a été publié après la mort d'István Frank. L'éditeur des mélodies présente les textes musicaux « en partition », avec les variantes des divers manuscrits, ou inscrit, sous les cantilènes de base, les poèmes non notés. Ce procédé est intéressant par le fait qu'il permet de juger immédiatement les différentes leçons. On peut cependant regretter que la présentation typographique ne laisse pas toujours apparaître immédiatement les lignes qui sont à comparer.

Certaines confrontations sont extrêmement significatives : entre autres celles des diverses pièces numérotées 6*a*, 6 *b* et 6 *c* : chanson de croisade de Conon de Béthune (*Ahi, Amors, com dure départie*) ; Friedrich von Hausen (*Mîn herze und mîn lîp*) ; Albrecht von Johansdorf (*Mich mac der tôt...*). Le timbre commun, très célèbre, se retrouve — ce qu'aurait pu signaler M. Müller-Blattau — dans le *Roman de Tristan* en prose, où il est affecté au *lai mortel de Tristan* (Vienne, B. N. 2542 f° 63), édité dès 1841 par Ferdinand Wolf.

M. Müller-Blattau a cru devoir ajouter une bibliographie qui fait parfois double emploi avec celle, importante, de István Frank dans le tome I. Plus que des redites, nous eussions préféré y trouver certains titres que n'a peut-être pas connus István Frank et qui présentent un grand intérêt ; entre autres : *Minnesangswende* de Hugo Kuhn (Tübingen, 1952) ; ou encore les récents travaux de Richard J. Browne (*A formal and stylistic History of the Middle-High-German Leich 1190-1290*, thèse de doctorat, Yale University, 1955), de A. T. Hatts et Ronald J. Taylor (*Analysis of the arithmetical principle in medieval poetry*, in *Modern Language Review*, 1951). Pour Beck, il eût mieux valu citer les commentaires des Mss. B. N. fr. 844 (*Chansonnier du Roi*), fr. 846 (*Chansonnier Cangé*) et fr. 12615 (*Chansonnier de Noailles*), que *Die Melodien der Troubadours*.

Quelles que puissent être les petites imperfections du tome II, ces deux ouvrages devront figurer dans la bibliothèque de ceux que la lyrique médiévale intéresse. Non seulement ils leur apporteront une édition et une translittération de pièces capitales dans ce domaine primitif de la littérature comparée, mais une documentation bio-bibliographique de base pour toute recherche sérieuse. Pour les étudiants en philologie romane ou germanique, ils seront d'une grande utilité, car ils présentent des problèmes de linguis-

tique dans leur contexte, problèmes auxquels les simples glossaires ne permettent pas de répondre. Pour le musicologue, ils seront peut-être à la base d'une étude rationnelle de la rythmique du XIIe siècle, et montreront la nécessité d'une édition critique systématique de ces mélodies, travail qui ne peut être entrepris que par une équipe extrêmement homogène de chercheurs, et qui serait un outil de travail unique réunissant des textes souvent fort dispersés.

N. B. La Faculté des Lettres de l'Université de la Sarre (Doyen : Prof. Dr Moreau) consacrera en 1957 un volume de *Mélanges de Philologie Romane* en hommage à la mémoire du Professeur István Frank, volume qui formera un numéro spécial des *Annales Universitatis Saraviensis.*

Jean MAILLARD.

JAMMERS (Ewald). — **Anfaenge der Abendlaendischen Musik.** Strasbourg· Heitz, 1955 — 1 vol. 165 × 240, 188 p., nombreux ex. notés, bibliogr· Table.

L'auteur appartient, parmi les historiens du chant grégorien, au groupe « mensuraliste », vivement combattu par les partisans des rythmes plus ou moins bien — ou mal — définis qui auraient régi le plain — chant officiel aux IX-XIIe siècles. Nous ne voulons pas prendre parti dans une querelle où le prestige de tel ou tel ordre religieux l'emporte sur le souci scientifique, mais seulement signaler que l'étude du P. Jammers — précédée d'une longue série de travaux concomitants — est extrêmement poussée ; partant de l'organum du XIe siècle. (*Winchester Troper*) elle dissèque de nombreuses pièces prélevées dans les mss. les plus célèbres (et les plus autorisés) de la période carolingienne et post carolingienne, faisant appel à la Tradition comme aux Traités — ceux de Hucbald en particulier — et abordant inévitablement la question cruciale des ligatures (pp. 30-40) en lui accordant l'importance qu'elle mérite. Les conclusions du P. Jammers, raisonnables et bien étayées rejoignent sans le savoir celles qui sont suggérées par des mss. de la fin du XIIe siècle et dont la « mesure » ne saurait être mise en doute. — Sauf un exemple final — le conduit *Jubilemus,* venu de St. Martial — tous les exemples de cette thèse sont choisis dans la liturgie strictement officielle : *Kyrie, Sanctus,* etc. dont l'auteur justifie les rythmes et les mesures à 2, à 3 ou à 4 temps, au moyen de considérations qu'on ne peut même songer à résumer ici. Imprimé en petits caractères « machine à écrire », à lignes serrées, la lecture de ce livre n'est pas aisée ; la vertu démonstrative et convaincante des arguments eut été accrue par l'insertion de la photographie des mss. en regard de leur traduction, disposition rendue de plus en plus indispensable par les exigences scientifiques modernes ; mais tel qu'il est, cet important travail mérite d'être lu par tous les musicologues médiévistes en raison des répercussions et des attaches qu'on peut lui découvrir dans l'ensemble de la musique religieuse ou profane, car les deux genres sont solidaires jusqu'au XIIIe siècle au moins.

Armand MACHABEY.

P. CITRON. — **Couperin,** Paris, Éditions du Seuil, 1956.

Lorsque Pierre Citron — qui nous fait l'honneur de suivre le Séminaire d'histoire de la musique du Conservatoire — est venu nous trouver, nous

présentant une étude manuscrite consacrée à *Couperin*, nous eussions, il y a trois ans, souhaité aider ce jeune agrégé des lettres, professeur au Lycée de Montmorency, qui se lançait avec cet amour de la vérité dans la musicologie, par amour pour l'œuvre de Couperin. Hélas ! il ne se trouva pas un éditeur qui voulut se charger d'une si ample documentation...

Le livre qui se présente à nous et qui ouvre, aux *Éditions du Seuil*, la collection *Solfèges*, est donc un ouvrage mutilé d'un certain nombre de pages — voire de chapitres — qui visaient à dire l'essentiel [1]. Et c'est grand dommage ! Car l'angle sous lequel se place l'auteur me semble assez différent de celui qu'adoptait l'Anglais W. Mellers, évoquant en 1950 l'œuvre de l'organiste de Saint-Gervais [2]. Pierre Citron connait toutes les sources littéraires et historiques de son sujet. Il a profité des ultimes découvertes de François Lesure, Michel Antoine et Pierre Hardouin, publiées ces dernières années dans la présente publication. Tout au plus pourrions-nous ajouter à la biographie de l'homme un détail, qui a peut-être son importance : Fr. Couperin louait en 1710, à Pierre Huguenet, musicien du Roi, une maison de campagne à Saint-Germain-en-Laye ; signe évident que l'air de Paris ne convenait pas toujours à ce malade... ce malade encore si jeune [3] ! A cette connaissance de l'homme s'ajoute, chez P. Citron, celle, intégrale, de l'œuvre ; connaissance pratique et directe [4]. Car l'auteur est un universitaire qui aime la musique, qui est à la recherche du moindre disque servant la pensée de son « héros », comme du moindre texte mettant en lumière son message...

A feuilleter ces cent quatre-vingt douze pages se déroulent donc devant nous et la vie et l'œuvre : c'est une manière heureuse pour rester vivant ; car P. Citron aperçoit son personnage évoluant dans les différents milieux qu'il eut à fréquenter, autant qu'il s'amuse à analyser par le détail l'œuvre

---

1. Rappelons que Pierre Citron a donné quelques pages de ce travail dans le numéro spécial de la Revue Musicale : *Aspects inédits de l'art instrumental en France*, n° 226, 1955, sous le titre *Autour des Folies françaises de François Couperin*, p. 89.

2. *François Couperin and the french classical Tradition.*

3. Arch. Dép. S. et O. Série E, Étude Brisset-Bruneau, 1710, 27 mars : « Fût présent sieur Pierre Huguenet, ordinaire de la musique du Roy, demeurant en cette ville de Versailles, rue du Bellair, lequel a, par ces présentes, recongneu avoir baillé à tiltre de loyer du premier jour d'avril prochain jusque et pour six années entieres et consecutifves et promet faire jouir durant ledit temps au sieur François Couperin, organiste de la chapelle du Roy, demeurant ordinairement en la ville de Paris rue Saint François, paroisse de Saint Gervais, estant ce jour en cette ville de Versailles a ce present et acceptant prendre aud. tiltre durant led. temps une maison scize à Saint Germain en laie rue des Urselines, vis a vis l'hostel de Louvois, lad. maison avec ses apartenances et dependances, escurie, cour et le jardin estant derriere icelle sans en faire aucune réparer, et que led. sieur preneur a dit bien congnoistre et s'en contenter. Ce bail fait pour et moyennant le prix et somme de deux cens livres de loyer... »

4. Dommage peut-être que P. Citron n'ait pu prendre connaissance, à la bibliothèque de la Sorbonne, de la fort belle thèse d'Université que Schlomo Hofman a consacrée, en 1949, sous la direction de P.-M. Masson, à *L'Œuvre de clavecin de Couperin*, thèse que l'auteur a bien voulu me donner en communication à l'époque (400 pages dactylographiées) ; elle comporte des analyses, des indications qui sont le fait d'un esprit pénétrant. A quand sa publication ?

qui marque une étape certaine dans la biographie. L'artiste reflète une époque, une société, un état d'esprit. Le problème revient à évoquer d'abord le milieu, pour situer l'homme et s'en prendre ensuite à sa création : entendez par-là son univers sonore. On voit l'intérêt que présente un tel livre, si raccourci soit-il. Et rien n'échappe au musicien qui, chez P. Citron, se cache sous l'écorce du professeur : il va droit aux grandes œuvres et les exemples musicaux choisis nous disent et son goût et son esprit critique. Il sait la valeur du troisième livre de clavecin ; il dit la qualité des pièces de viole. Son parallèle avec La Fontaine forme une conclusion heureuse : il est rare de dégager avec tant d'à-propos les normes du classicisme.

Il est rare de présenter un livre avec un tel luxe d'illustrations. Derrière le metteur en pages, on devine l'auteur, et les listes de documents iconographiques qu'il a pu fournir. Tout cela est mis en valeur avec esprit, et en utilisant au mieux les possibilités qu'offrait un format réduit. Il faut dire que P. Citron a été servi par une période particulièrement riche en gravures, manuscrits, architectures, décors, peintures, instruments anciens, dessins.

Norbert DUFOURCQ.

Walter SERAUKY. — **Georg Friedrich Händel. Sein Leben. Sein Werk.** III Band : Von Händels innerer Neuorientierung bis zum Abschluss des « Samson » (1738-1743). Kassel et Bâle, Bärenreiter-Verlag, 1956, 1 vol., in-4, 948 p., ex. musicaux.

Il y a plus d'un siècle que F. Chrysander achevait la rédaction du premier volume de sa biographie critique de Haendel. On peut admirer que, même dans l'état incomplet où celle-ci fut laissée, elle ait pu si longtemps suffire aux besoins (théoriquement accrus) de la musicologie. W. Serauky, professeur à l'Université de Leipzig, lui rend encore hommage en faisant débuter sa nouvelle biographie au moment de la vie de Haendel où Chrysander avait cessé sa rédaction, soit vers 1738. Il nous promet d'ailleurs une monographie complète en quatre volumes, les deux premiers devant plus tard reprendre la matière déjà traitée par Chrysander. Ainsi s'explique le fait curieux d'un ouvrage qui voit le jour au tome III.

Ce gros volume commence par une introduction sur Haendel et le milieu musical anglais, qui reflète les préoccupations sociologiques de l'Allemagne de l'Est actuelle, mais d'une manière assez superficielle. Car cette tendance ne modifie en rien la méthode d'analyse, qui reste ici classique. On eut même souhaité davantage de développements sur la position sociale de la musique de Haendel, qui est ainsi esquissée : les meilleurs soutiens du compositeur venaient des couches de la nouvelle bourgeoisie et des « Whigs » libéraux, tandis que les Tories se montraient dans l'ensemble hostiles à la formule de l'oratorio et considéraient comme une profanation l'introduction de l'Écriture sainte sur des scènes théâtrales.

Ceci dit, l'œuvre de Haendel est minutieusement passée au crible de la critique historique depuis les années 1738-40 où le compositeur découragé par ses échecs dans l'opéra, se tourne de plus en plus vers l'oratorio. Ce qui nous valut d'abord *Saul* et *Israel en Egypte*, qui échoua, puis des petits oratorios du type *L'Allegro il pensieroso*. C'est aussi la période critique des derniers opéras, *Jupiter en Argos*, l'opéra pastoral *Imeneo* (1740) et *Deidamia* (1741), ultime tentative qui échoua et sera suivie d'une sorte de pause dans

l'activité créatrice de Haendel. Déçu par le public londonien, ce dernier jugera combien plus compréhensif celui de Dublin, qui lui fit en 1742 le meilleur accueil et devant lequel triompha *Le Messie*. Il ne faut pas moins de 175 pages pour que cette œuvre essentielle (qui reste pratiquement la seule par laquelle Haendel rejoigne les « dieux » de la vie musicale actuelle) soit étudiée par l'auteur, qui achève ensuite son ouvrage par l'analyse, en une centaine de pages, de *Samson*.

On voit par ces quelques mots que ce nouveau monument correspond bien au même but que celui de Chrysander et rendra des services identiques. Au moment où l'on entreprend une nouvelle édition des œuvres complètes de celui que l'on peut — mais cette fois sérieusement — qualifier de « méconnu », ce livre constitue le signe le plus concret du renouveau des études haendeliennes. Les critiques de détail qu'on pourrait lui adresser (voir notamment le compte-rendu de H. F. Redlich dans *Music and Letters*, 1956, p. 388-392) n'en diminueront pas la valeur. Le seul regret que l'on puisse formuler, c'est que l'auteur n'ait pu avoir à temps connaissance de deux ouvrages également importants : le « Symposium » publié en 1954 par G. Abraham (Oxford University Press) avec la collaboration de P. M. Young, E. Dent, J. Herbage, B. Lam, K. Dale, J. Horton et W. C. Smith ; et la « Documentary Biography » de O. E. Deutsch (1955, 942 p.) ; le premier constituant une étude stylistique de chacun des genres musicaux abordés par Haendel, et le second une édition des principaux textes contemporains (lettres, gazettes, affiches, mémoires, etc.) qui concernent en tout ou en partie la vie du compositeur.

F. Lesure.

Besseler (Heinrich). — **Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs.** — Kassel u. Basel, Bärenreiter-Verlag, 1956. In-4°, 99 p., pl. h. t., fig., portr. à la couv.

Van Tuyll Van Serooskerken (baron H. O. R.). — **Probleme des Bachporträts.** — Bilthoven, Creyghton, 1956. In-8°, 84 p., pl. pl., portr. à la couv. et dans le texte.

C'est probablement la rareté de portraits authentiques de Bach qui, dès le début des investigations, a rendu le problème de son iconographie si épineux. Voulant à tout prix prouver l'authenticité de telle ou telle de ses effigies douteuses ou en découvrir de nouvelles, les investigateurs avaient semble-t-il, tous et d'un commun accord oublié la prudence, la minutie et l'objectivité, pourtant indispensable à ce genre de recherches. Ils les avaient délibérément remplacées par l'enthousiasme et la conviction personnelle.

Certes, de nos jours, le champ de ces investigations s'est considérablement élargi ; les méthodes ont évolué. Nous restons néanmoins loin de l'objectivité et de la prudence souhaitées et attendons toujours, pour être convaincus à notre tour, qu'une *étude d'ensemble* sur l'iconographie de Bach soit tentée. Pour être valable, cette étude devra avant tout partir de la confrontation réelle de *toutes* les effigies existantes de Bach qui présentent un minimum d'authenticité. En traçant l'histoire de ces portraits, elle s'abstiendra rigoureusement de toute affirmation non contrôlée par un document. Elle examinera à fond et minutieusement le style et la technique picturales des œuvres. Elle se servira de l'histoire du costume et des mœurs. Elle évitera

toutes les invraisemblances chronologiques et recourra en dernier ressort, plutôt au bon sens du chercheur, qu'à sa volonté d'affirmer ou son désir de découvrir.

Tous les biographes importants de Bach, surtout ceux de la première heure, avaient évidemment essayé de fixer le « vrai visage » du musicien. Quand à la première, semble-t-il, encore très modeste tentative de s'occuper de ses portraits, elle date de 1840 (C. F. Becker, *Johann Sebastian Bach's Porträt* in *Neue Zeitschrift für Musik*, 1840, XIII). Celles qui suivent marquent chacune une étape de la pénible et jusqu'ici asez décevante découverte de ce visage [1]. En 1894, on pense avoir trouvé le crâne et le squelette de Bach (W. His, *Johann Sebastian Bach. Forschung über dessen Grabstätte, Gebeine und Antlitz*, Leipzig, 1895 ; O. Berggrün, *La Sépulture et les ossements de Jean Sébastien Bach* in *Le Ménestrel*, 1895, LXIV ; G. Wustmann, *Bachs Grab u. Bachs Bildnisse* in *Aus Leipzigs Vergangenheit*, Leipzig, 1898). Ce même crâne et un portrait à l'huile appartenant à la Bibliothèque C. F. Peters (Leipzig) donnent au bibliothécaire de cette dernière, Emil Vogel, l'occasion de faire une première mise au point de la question (*Bach-Porträts* in *Jahrb. der Musikbibl. Peters*, 1896, III), mise au point reprise et enrichie d'éléments nouveaux par Albrecht Kurzwelly (*Neues über das Bachbildnis der Thomasschule und andere Bildnisse J. S. Bachs* in *Bach-Jahrbuch*, 1914) au moment de la restauration du seul portrait indiscutable entreprise sous sa direction en 1913 par le peintre Walther Kühn.

Entre temps, de nouveaux portraits surgissent : celui peint par J. J. Ihle (1890 ; Bach-Museum à Eisenach) ; le dessin au crayon ayant appartenu à E. Bormann (O. Landmann, *Bach-Porträts* in *Die Musik*, 1907-08, VII) ; le Bach jeune du Musée d'Erfurt (A. Overmann, *Ein unbekanntes Bildnis J. S. Bachs ?* Ibidem) ; le Bach âgé de la collection Volbach (F. Volbach, *J. S. Bachs Schädel und das von mir aufgefundene Bild des Meisters* in *Die Musik*, 1909-10, IX) ; le Bach de 1740, retrouvé en 1941 et définitivement perdu en 1945 ; enfin le Bach de 1723 (G. Herz, *A « new » Bach portrait* in *The Musical Quarterly*, 1943, XXIX). Ces découvertes donnent certes lieu à de nouvelles — et médiocres — synthèses (J. Muller, *Bach portraits* in *The Musical Quarterly*, 1935, XXI ; Ch. S. Terry, *Portraits of Bach* in *Music and Letters*, 1936, XVII), mais la véritable renaissance des investigations date de la célébration du deuxième centenaire de la mort de Bach en 1950. L'exposition organisée à cette occasion à Göttingen (*Johann Sebastian Bach. Documenta. Hrgs. von W. M. Luther*, Kassel, 1950) prouve non seulement la pénurie des portraits authentiques, mais également la pauvreté et l'insuffisance des recherches déjà effectuées. Dès lors, les études se multiplient : l'excellente analyse que H. Raupach (*Das wahre Bildnis J. S. Bachs*, Wolfenbüttel, 1950) consacre à une version (?) du portrait de E. G. Hausmann datée de 1748, analyse qui appelle un compte-rendu détaillé de F. Smend (*Die Musikforschung*, 1951, IV), et un bref écho de S. Godman (*A newly discovered Bach portrait* in *The Musical Times*, 1950, XCI) ; des commentaires de C. Freyse (in *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Weimar, 1950) sur le portrait de J. J. Ihle ; l'article fantastique du Dr. C. Claoué (*Bach d'après son visage* in *Revue internationale de musique*, 1950, n. s. nº 8) qui prend —

1. Nous ne citerons ici évidemment que quelques-unes. Pour une bibliographie plus complète, le lecteur s'adressera aux deux ouvrages analysés dont les bibliographies se complètent.

et il l'analyse sérieusement — un portrait du petit-fils de Bach pour une effigie authentique de jeunesse de son grand-père ; un autre opuscule de F. Smend (*J. S. Bach bei seinem Namen gerufen*, Kassel, 1950) basé entièrement sur l'examen du portrait de la Thomasschule. Sous une forme ou une autre, toutes ces études mènent aux deux ouvrages qui font l'objet de la présente analyse.

Peut-on les considérer, surtout le premier, comme des travaux définitifs ? Le prof. Besseler a voulu donner à ses investigations une allure scientifique. Il part des signes particuliers que présente le crâne de Bach (asymétrie, malformation des orbites, proéminence de la machoire inférieure, etc.), ainsi que du relâchement des paupières supérieures (blépharochalasis) qui caractérisent selon lui les portraits indiscutables du musicien. Il se fait appuyer dans ses considérations par un anatomiste (le prof. H. Stieve) et un oculiste (le prof. E. Engelking) pour conclure : à la très faible valeur documentaire du seul portrait sûr de Bach, celui de la Thomasschule (E. G. Hausmann, 1746) et à l'authenticité certaine de cinq autres portraits, celui du Musée d'Erfurt (Bach à 30 ans ; peinture présumée de J. E. Rentsch l'aîné), celui du Bach-Haus à Eisenach (Bach entre 35 et 40 ans ; peinture de J. J. Ihle), du pastel dessiné par G. F. Bach (Bach à 41-42 ans), du portrait anonyme retrouvé en 1941 et reperdu en 1945 (Bach à 55 ans), du portrait de la collection Volbach (Bach à la fin de sa vie).

Lorsqu'on ouvre l'ouvrage de Besseler à la planche VI, où ces cinq portraits et le crâne sont reproduits, on est tenté d'emblée de suivre l'auteur et ses conseillers dans leurs conclusions. La chose est-elle due à l'uniformité trompeuse de la présentation, toutes ces têtes ont indiscutablement un air de famille : on a l'impression de suivre le « vrai visage » de Bach dans ses transformations naturelles. Examine-t-on par contre les portraits un à un, c'est la dissemblance de ces effigies qui frappe, dissemblance que l'on ne peut expliquer, comme le veut Besseler, ni par la différence d'âge, ni par l'humeur du moment (Bach n'a rien d'un versatile ni d'un ultra-sensible), ni par la vision du peintre. Et la lecture attentive des arguments accumulés, loin d'atténuer ce scepticisme, le fortifie davantage encore. L'authenticité très douteuse du crâne, l'histoire, très ingénieuse certes, mais si peu sûre, des origines et de la pérégrination de tous ces tableaux, l'absence de toute preuve matérielle de l'identité du personnage représenté, le défaut d'une analyse technique ou stylistique des œuvres (l'auteur opère la plupart du temps avec des reproductions), le manque d'une étude sérieuse du costume, le désir évident de tirer le maximum (et au-delà) des signes purement extérieurs, difficilement contrôlables à l'aide d'un crâne et d'après des peintures si disparates, tout cela appelle la prudence, donne à l'ouvrage l'aspect d'un essai extrêmement attachant, mais lui enlève tout caractère concluant.

Les efforts que déploie dans son étude le baron Van Tuyll sont d'un tout autre ordre. Reprenant un à un les ouvrages et articles consacrés à l'iconographie de Bach, l'auteur découvre, en les comparant, toutes les inexactitudes et souvent toutes les absurdités qui y ont été accumulées. Son travail comparatif aurait pu constituer une mise au point utile et avoir une valeur documentaire indiscutable, si l'auteur n'avait pas singulièrement réduit son sujet. Il se borne en fin de compte à la défense de deux thèses : il veut prouver — et il le fait en effet — que rien ne nous oblige à croire que Bach ait commandé lui-même à Haussmann le portrait de 1746 et qu'il l'ait remis lui-même à la Société Mizler au moment d'y être admis comme membre (1747) ;

il voudrait aussi nous convaincre — et il réussit moins bien dans cette partie constructive de son ouvrage — que la version du même portrait de Hausmann qu'il possède lui-même, est la version originale.

Si nous voulions récapituler et voir, à la lumière de toutes ces investigations, comment se présente pour un non-spécialiste de la question le problème de l'iconographie de Bach, nous aboutirions aux résultats suivants.

Il existe un portrait indiscutable, celui peint par Elias Gottlieb Hausmann en 1746 (propriété de la Thomasschule, aujourd'hui au Musée de la ville à Leipzig). Cette peinture a dû malheureusement subir de très graves et souvent malhabiles restaurations (en 1852, 1879, 1894 et 1913). Deux autres versions du même portrait, dont l'une probablement datée de 1748, pourraient elles aussi, être des versions originales, ou alors des copies contemporaines excellentes. L'une, celle de 1748, appartient à W. H. Scheide à Princeton (USA). L'autre se trouve dans la collection du baron Van Tuyll. Deux copies plus tardives nous sont également connues. Celle du peintre J. M. David fut exécutée en 1791 ; elle a été perdue à Berlin en 1945. L'autre, plus récente (XIXe siècle) et faite probablement d'après une version encore inconnue, appartient à la collection Paul Hirsch. Les gravures et les lithographies inspirées par ce même portrait — certaines excellentes, d'autres franchement mauvaises — sont très nombreuses. Les plus populaires furent celles de S. G. Kütner (1774), F. W. Nettling (1802), F. W. Bollinger (1802), G. Schlick (1840) et L. Sichling (1841).

Le portrait de Hausmann (?) daté de 1723 (?) découvert récemment aux États-Unis (1943) ne peut être pris en considération.

Une étude très prudente et très objective, *faites sur les originaux*, des quatre (sur cinq) portraits choisis par le prof. Besseler saura seule déterminer leur authenticité respective. Le cinquième de ces portraits (Bach en 1740), perdu en 1945, pourra peut-être être identifié à l'aide du portrait de la collection Volbach (Bach en 1750) avec lequel il semble avoir des traits communs.

Le grand pastel de K. Geiger (?), le dessin au crayon de la collection Bormann et la peinture à l'huile de la Bibliothèque Peters devront être rejetés, le premier comme représentant un autre personnage, les deux autres comme des copies de copies peu intéressantes.

Vladimir FÉDOROV.

SMEND (Friedrich). — **Goethes Verhältnis zu Bach.** — Berlin, C. Merseburger [1955]. In-8°, 46 p.

Les travaux consacrés à Gœthe par les musicologues sont innombrables et on aurait pu croire que tout avait été dit sur les rapports de Gœthe et de la musique. Il n'en est rien cependant, et le discours prononcé le 30 octobre 1954 par le Professeur Smend à l'occasion de sa nomination au rectorat de la Kirchliche Hochschule de Berlin apporte une contribution intéressante à une question qui ne semblait pas, jusqu'ici, avoir posé de problème particulier : c'est celle des jugements portés par Gœthe sur l'œuvre de J. S. Bach. Ces jugements, on le sait, sont extraits de la correspondance du poète avec Zelter ; l'un du supplément à sa lettre du 21 juin 1827 ([c'était] *comme si l'éternelle Harmonie se fut entretenue avec elle-même, ainsi qu'elle avait dû le faire dans le sein de Dieu, juste avant la Création du monde. Ainsi,*

mon être état-il, lui aussi, remué...), l'autre de sa lettre du 28 mars 1829 (*Il me semble que j'entends au loin mugir la mer.*)

Le professeur Smend a eu la curiosité de rechercher quelles étaient les œuvres de Bach qui avaient pu faire naître en Gœthe de tels sentiments. Il a dépouillé l'œuvre du poète, ses conversations rapportées par Biedermann et Eckermann et tout particulièrement la correspondance échangée entre Gœthe et Zelter. C'est ainsi qu'il a pu établir que les jugements de Gœthe n'avaient pas été provoqués par l'audition d'une œuvre de Bach : le poète n'avait eu que rarement l'occasion d'entendre jouer des œuvres du « Kantor » de Leipzig, et seulement des œuvres instrumentales, et il ne semble pas que, *sur le moment*, il en ait été impressionné. C'est son ami Zelter, grand admirateur (et arrangeur) de Bach, qui lui révéla le musicien. Avec le prodigieux pouvoir d'assimilation qui est l'une des caractéristiques du génie, Gœthe fit siennes les appréciations esthétiques de Zelter, chercha à les insérer dans sa propre conception des choses et les traduisit dans l'admirable langage que l'on connaît.

L'analyse des jugements que Zelter portait sur l'œuvre de Bach a permis à l'auteur d'intéressantes observations. Ces jugements étaient avant tout ceux d'un romantique qui ne voyait dans l'artiste créateur qu'un génie solitaire, sans attaches avec son temps, ses contemporains (*Sein Stil ist Bachisch*, dira-t-il de Bach !). De plus, Zelter a cru que, dans la musique vocale de Bach, la musique exprimait autre chose — et quelque chose de beaucoup mieux — que les paroles sous-jacentes qu'il trouvait ampoulées au possible et démodées, méconnaissant ainsi le lien essentiel qui existe, chez Bach, entre le texte et la musique.

Il est un autre point que le professeur Smend a bien mis en lumière. C'est l'attitude de Gœthe : avide de pénétrer dans un domaine (la musique), qui lui était fermé parce qu'il n'était qu'un profane en la matière, et profondément affecté de ne pouvoir, y réussir qu'à l'aide d'expédients, (les données historiques ou littéraires, les explications de son ami Zelter).

Cette étude, écrite avec clarté, bien structurée et bien documentée, accompagnée de nombreuses notes, permet de mieux comprendre comment les romantiques redécouvrirent l'œuvre de J. S. Bach.

S. WALLON.

André BOUCOURECHLIEV : **Schumann.** Collection « *Solfèges* ». Éditions du Seuil, Paris 1956, 187 p.

Ce petit ouvrage, écrit avec un enthousiasme que justifie son sujet, peut être une excellente introduction à l'étude de la personnalité artistique de Robert Schumann ou un précieux aide-mémoire. La vie de Schumann y est résumée et son caractère analysé à l'aide de documents dont la valeur est indiscutable. Les milieux qu'il a traversés et les artistes importants qu'il a rencontrés sont, au passage, présentés de façon vivante. La projection dans le domaine musical de diverses impressions ressenties, d'événements personnels, de voyages, de lectures est indiquée avec sûreté et mesure. L'analyse des œuvres, réduite par les dimensions prévues à une brève caractéristique, est intelligemment et clairement formulée. Ce sont là qualités incontestables, qui permettent de bien placer Schumann dans le mouvement romantique et témoignent du sérieux de l'auteur de cette étude et de sa grande affection pour Schumann, dont le sort autant que le génie sont profondément émou-

vants. La présentation du livre mérite aussi de grands éloges : le texte est accompagné d'une foule d'illustrations ou de reproductions de documents d'origine variée, tous d'époque, qui restituent à la personne de Schumann un cadre pittoresque et vivant du meilleur aloi. Quelques extraits d'écrits de Schumann, une chronologie, une discographie et une bibliographie sommaires seront utiles à plus d'un lecteur. Tout cela est excellent.

Pas de réserves ? Si, quelques-unes. Clara Schumann aurait mérité qu'une page supplémentaire résumât la fin de sa vie consacrée à la diffusion de l'œuvre de son mari, dont elle a fixé le style d'interprétation authentique. Des remarques de détail auront trait à la façon dont sont catalogués certains écrivains ou poètes allemands. On peut à la rigueur admettre la conception assez vaste du romantisme qui le fait commencer vers 1770 et le prolonge jusque vers la fin du XIX[e] siècle. Mais il est impossible d'y faire entrer le mouvement de la Jeune-Allemagne, né précisément d'une opposition forcenée à l'esprit romantique (p. 9). Il est inexact de présenter Schiller comme un promoteur du Sturm-und-Drang (p. 12), de dire que Lessing a appelé une fusion des arts (p. 15) et de ranger l'ambigu Hölderlin parmi les romantiques (p. 14). Gœthe, qui a traité les romantiques avec un mépris souverain resté célèbre, aurait sans doute admis difficilement qu'on trouvât dans son œuvre des thèmes romantiques (p. 98). Péchés véniels peut-être au regard de la musicologie pure, mais que la consultation d'une bonne histoire de la littérature allemande aurait permis d'éviter. D'autre part, l'affirmation que, pour aller de Coblence à Mayence, on *descend* le Rhin (p. 30) est au moins singulière. Signalons enfin que la revue du texte sur épreuves a laissé subsister un emploi abusif d'*épigraphe* au masculin (p. 72) et une forme verbale intempestive du verbe *conclure* (p. 74). Dommage, on aimerait pouvoir faire, de ce petit livre si riche de qualités et si vivant, une critique uniquement laudative.

Jean BOYER.

Revista de Estudios Musicales, éditée par l'Universidad Nacional de Cuyo [Mendoza]. Año II, números 5-6, dic. 1950-abril 1951 ; año III, número 7, dic. 1954.

Voici les dernières publications de l'Instituto de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de Cuyo ; elles sont aussi les dernières dans le sens le plus absolu du mot, l'Institut de Musicologie ayant disparu après leur parution. Certains articles restent ainsi malheureusement incomplets ; d'autres, annoncés pour les numéros 8-12 en préparation, ne paraîtront pas. Parmi ceux-ci, on regrettera surtout celui d'Isabel Aretz (documents musicaux de l'époque de l'indépendance argentine ; M[me] Aretz avait déjà publié une partie de ses découvertes dans le supplément littéraire du journal *La Nación* de Buenos Aires), celui d'Alfredo Fiorda Kelly (sur la musique à Buenos-Aires jusqu'à 1900 ; on sait que l'auteur a réuni là une documentation extrêmement importante), celui du directeur de la revue, Francisco Curt Lange, sur le compositeur Juan Carlos Paz ; cette étude avait déjà été entamée dans le *Boletín Latino-Americano de Musicología*. M. Lange se proposait aussi de publier une version augmentée des annotations de Rodolfo Barbacci sur l'histoire musicale du Pérou, parues dans la *Revista Musical Peruana*. Plus heureux, les lecteurs frustrés de l'article annoncé d'Horacio Rava sur la *zamba de Vargas* auront recours à la publication récente de

Fermin Alfredo Anzalaz sur cette même « chanson qui gagna une bataille » (Dans : *Archivos Venezolanos de Folklore*, vol. II, n° 3, pp. 53-69, 1953-4).

Les trois derniers numéros de la *Revista* renferment quatre études sur la musique de l'Amérique Latine. Le premier est la réédition, sans doute augmentée, de *Nuestra primera música instrumental* du R. P. Pedro Grenon, S. J. Cette importante compilation, la première en date sur la musique primitive argentine, contient des renseignements tirés de huit différents dépôts d'archives d'Argentine et d'Espagne, datés de 1585 à 1888 [1], et qui ne manquent pas de pittoresque : « Le médecin Marcos Infante témoigne qu'un esclave, le mulâtre Casimir, est capable de jouer du clavecin et du violon, et qu'il est en outre officier tailleur, mais il a la maladie des vomissements de sang, étant faible de poitrine, et il ne peut pas lever des poids lourds » (1781) ; « alors la femme du dit García entra et lui ôta le violon des mains, en lui disant (et tous ceux qui étaient présents lui firent chœur) que s'il ne sortait pas à l'instant même, ils lui briseraient le violon sur la tête » (1792). La musique ecclésiastique argentine a été étudiée par F. C. Lange dans un article très nourri, avec force documents et une cinquantaine de planches (partitions, livres de musique et livres de comptes). On trouve aussi, du même auteur, la fin de l'étude sur le virtuose et compositeur américain Gottschalk, mort en 1869 à Rio de Janeiro. La contribution du musicologue mexicain Vicente T. Mendoza a pour sujet la musique des indiens otomis du Mexique (introduction géographique ; étude phytologique, zoologique et ethnographique de la région ; industries et coutumes, théogonies, superstitions ; histoire ; chorégraphie et système de versification ; enfin, une partie du matériel recueilli : berceuses, chants relatifs aux animaux ; chansons d'amour). Une série d'articles dédiés à J. S. Bach et son œuvre (par Leo Schrade, H. Jolles, J. Subirá, Ulrich Homer, Alvin Johnson, O. Kinkeldey et M. Winesanker) termine chaque numéro de la *Revista*.

Daniel DEVOTO.

RUHNKE (Martin). **Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600.** Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1955. In-8°, 181 p. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel. Band 5).

Si les théoriciens du moyen âge, du XVe et de la première moitié du XVIe siècle ont fait l'objet d'études assez nombreuses, les théoriciens (et plus particulièrement les théoriciens allemands) de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle sont beaucoup moins connus. L'ouvrage de base qu'est la *Geschichte der Musiktheorie* de H. Riemann ne les ignore-t-il pas presque complètement ? Depuis lors, des articles isolés et des monographies ont été consacrées à l'un ou l'autre de ces théoriciens et à leurs travaux, et des questions comme celle des rapports entre la musique et la rhétorique ont donné lieu à de très intéressantes études telles que celles de A. Schmitz ou

---

1. On saisira mieux l'importance de cet ouvrage si l'on tient compte que les archives des Tribunaux à Córdoba (Argentine) contiennent, à eux seuls, quelque cinquante mille documents, datés de 1575 à 1825. On trouve, dans ce travail de Grenon, toutes les activités musicales : importation d'instruments et de livres de musique, fêtes religieuses, legs et donations, etc. Cette importante publication (1929) a été continuée par les études de Torre Revello, du P. Furlong (1945), de L. J. Trenti Rocamora, etc.

de Gurlitt ou les thèses de H. H. Unger : *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert* et de H. Brandes : *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert.*

Malgré l'importance de son œuvre, Burmeister n'avait fait l'objet, jusqu'ici, que de travaux fragmentaires dont le plus important était la thèse de Brandes. M. Ruhnke a voulu donner à la fois une biographie du théoricien et une étude d'ensemble de son œuvre théorique, d'où la division de son livre en deux parties, la première consacrée à la vie, la seconde aux traités de Burmeister. Dans la première partie, ce ne sont pas tant les détails concernant les origines, la famille et la vie même de Burmeister qui ont retenu l'attention de l'auteur, que la formation que celui-ci avait reçue au collège classique de Lunebourg puis à l'Université de Rostock et sa carrière de professeur et de « Kantor » au collège de la même ville. Cependant, grâce à l'oraison funèbre de Burmeister par Bacmeister, M. Ruhnke a pu établir que le musicien et théoricien était né en 1564. Mais le principal intérêt de cette première partie n'est pas là : l'auteur s'est proposé d'étudier ce qu'étaient d'une part l'enseignement secondaire classique à Lunebourg dans le dernier quart du XVIe siècle et à Rostock à la fin du XVIe ou au début du XVIIe siècle, et d'autre part l'enseignement universitaire à Rostock vers la même époque. On est étonné de voir le peu de place qu'y tenait la musique. L'enseignement musical dans les collèges classiques protestants consistait avant tout à apprendre aux élèves les premiers éléments de la musique et à leur faire étudier les chants qu'ils auraient à exécuter soit aux offices, soit au cours de cérémonies telles que les mariages, enterrements, etc. Quand à l'enseignement supérieur allemand, dans les pays protestants, la musique (que ce soit sous la forme de *musica theorica* ou sous la forme de *musica practica*) en était à peu près absente. Ce sera la préoccupation constante de Burmeister de montrer que la musique est cependant digne de figurer parmi les disciplines intellectuelles les plus hautes.

Le grand mérite de M. Ruhnke a été de ne pas se contenter d'étudier uniquement l'œuvre théorique de Burmeister, mais de la replacer dans son contexte historique. En ce sens, la première partie de son ouvrage était indispensable à la compréhension de la seconde. Mais, là encore, l'auteur a eu le souci de ne pas isoler les traités de Burmeister de ceux de ses prédécesseurs, contemporains ou successeurs immédiats. Burmeister lui-même n'avait-il pas réédité le traité de son prédécesseur, la *Musica theorica* de Brucaeus ? Renonçant à analyser successivement chacun des quatre traités de Burmeister, ce qui aurait amené des redites fâcheuses, l'auteur a préféré répartir leur données selon les trois divisions traditionnelles en Allemagne à cette époque : musica theorica, musica practica et musica poetica.

C'est la *Musica mathematica* publiée en 1578 par Heinrich Brucaeus que Burmeister réédita en 1609 sous le titre *Musica theorica*. Ce traité montre l'importance qu'on attachait alors encore à la musique spéculative héritée principalement de Boèce. Les commentaires de Burmeister s'en tiennent en général aux données communément admises à son époque, du moins en ce qui concerne les modes grecs et la gamme pytagoricienne, et il semble qu'il n'ait pas eu connaissance des modifications apportées par quelques-uns de ses contemporains aux théories pytagoriciennes.

Il s'est montré plus novateur dans sa *Musica practica*. Il simplifie, en particulier, la théorie de la mesure, supprime celle des nuances à l'aide des syllabes *si* et *se*, considérant que la manière de faire ancienne compliquait inutile-

ment le chant, et il tente de mettre un peu d'ordre dans les questions de transposition. Enfin, il codifie les règles de chant alors en usage en Allemagne et traite de l'expression et de l'ornementation du chant qu'il ne veut pas trop affecté.

On voit déjà apparaître ici la référence aux *Institutiones oratoriae* de Quintilien, Burmeister transposant ce qui était du domaine de la rhétorique dans le domaine musical. On retrouve cette utilisation de la rhétorique dans les traités consacrés par Burmeister à la *Musica poetica*. Celle-ci comprenait, selon lui, l'art d'assembler les sons, la théorie des accords et la structure et l'ornementation du chant, soit ce que nous appellerions l'art de la composition. Burmeister emprunte à la grammaire, telle qu'elle était enseigné par les humanistes, ses règles et sa méthode et les applique directement à la musique. C'est ainsi qu'il discerne une syntaxe et des styles musicaux : le *genus humile*, le *genus mediocre*, le *genus grande* et le *genus mixtum* qui est un mélange des trois. Il est intéressant de voir ce que Burmeister pensait de la théorie des émotions ayant cours à son époque. Il s'écarte de ses prédécesseurs dans ce domaine, car loin d'attribuer, comme ces derniers, aux modes la possibilité d'engendrer des émotions, il croit trouver l'origine de celles-ci dans la conduite même de la mélodie, dans la place donnée aux demi-tons et dans les figures musicales. L'analogie avec les figures de rhétorique, par Burmeister sera poussée à son maximum raisonnable. Bien que les figures utilisées par Burmeister aient déjà été étudiées par Brandes, M. Ruhnke en donne une analyse plus poussée et c'est certainement la partie la plus attachante de son ouvrage.

La parenté qu'il pouvait y avoir entre la rhétorique et la musique avait été peu à peu découverte par les théoriciens de la fin du XVe et du début du XVIe siècle ; mais il revient à Burmeister d'avoir érigé cette constatation en un système cohérent. Les figures servent chez Burmeister, non seulement à exprimer des sentiments, mais elles traduisent, pourrait-on dire, les mots du texte chanté. On a donc pu se demander s'il y avait pour Burmeister correspondance exacte entre les figures de rhétorique du texte et celles de la musique. M. Ruhnke pense qu'il n'en est rien : il s'agit moins de formules stéréotypées que d'une *manière* de formuler certains sentiments évoqués par le texte. L'auteur clot son exposé par des exemples d'analyses de figures appliquées par Burmeister à des motets de Lassus, analyses qui lui permettaient de déceler la construction et le sens des œuvres étudiées.

Il faut louer dans cet ouvrage et la précision de la pensée et la clarté de l'exposé. Des tableaux très suggestifs (listes de théoriciens, inventaires comparatifs de leurs traités, aperçus synoptiques de questions spéciales) aident à replacer l'œuvre de Burmeister dans son milieu. La bibliographie systématique finale, très soignée, est remarquable et sera indispensable pour qui voudra étudier les théoriciens de la fin du XVIe au début du XVIIe. Ajoutons que de nombreuses têtes de chapitre bien détachées, des subdivisions multipliées, une typographie aux changements de corps bien appropriés et des index contribuent à rendre cet ouvrage aisément consultable.

S. Wallon.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

Monseigneur Henri VILLETARD, Chanoine honoraire de Sens, curé-doyen de Seignelay, Lauréat de l'Académie Française et de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — **Office de saint Savinien et de saint Potentien, premiers évêques de Sens.** Texte et chant, publiés d'après le Manuscrit d'Odoranne (XI-XII[e] siècles) et suivis du **Catalogue sommaire des Livres liturgiques de l'ancien diocèse de Sens.** Avec le Concours du Centre National de la Recherche Scientifique. — Paris, éd. Picard et C[ie], 1956, in-4° de 144 p. dont 15 de musique. *Bibliothèque musicologique*, t. V.

L'ouvrage qui nous est donné sous ce titre était d'une valeur singulière puisque, prêt dès 1914, il reste un modèle d'ordre et de méthode et n'a rien perdu de son intérêt ; il a pu affronter victorieusement la publication avec la seule mise à jour faite par les RR. PP. de Solesmes, qui lui ont ajouté les résultats de travaux récents. Il constitue le tome V de la Bibliothèque musicologique dirigée jadis par le chanoine Chevalier et interrompue par la mort du directeur de la collection ; le présent livre en a repris le format, l'impression et la tomaison pour s'appareiller à l'Office de Pierre de Corbeil, édité par le même H. Villetard en 1907, et qui en était le tome IV. — Il est bien dommage que là s'arrête une suite qui promettait beaucoup.

Mgr Villetard dont la vie entière s'est passée dans le diocèse de Sens avait été tenté par cet office, parce que les deux saints qu'il célèbre sont les premiers évêques de cette ville ; Odoranne qui paraît être l'auteur de l'office était moine de Saint-Pierre-le-Vif de Sens. Enfin l'office lui-même sans être entièrement versifié est du type des offices rythmiques propres, compositions de basse époque mais bien intéressantes pour l'histoire de la musique. Intérêt diocésain, historique, musicologique, de premier plan pour un prêtre éclairé et dévoué à son église.

Dans un ordre parfait, Mgr. V. présente et décrit le manuscrit (pp. 1-9) conservé à Rome, sous la cote Vat. *Reg.* 577 : une partie passe pour être l'œuvre autographe d'Odoranne mort en 1046, mais l'office lui-même est ajouté f. 91 v-94 par plusieurs mains tardives (fin du XII[e] siècle) qui ont écrit sur des portées (nombre variable pour chaque page) une notation en points-liés, très fine (fas-similé p. 11) et s'appareillant bien aux documents tardifs de l'église de Sens que nous avons pu examiner à loisir au cours d'autres recherches. Vient ensuite l'examen textuel de l'office, dans la forme où le manuscrit 577 nous le transmet : c'est un témoin monastique comprenant les seules pièces chantées. L'éditeur en donne le dépouillement, com-

plète l'office grâce aux pièces non chantées (lectures psalmodiées) prises dans des livres plus tardifs, et compare ce témoin monastique aux témoins séculiers contenus dans des bréviaires non monastiques.

Enfin nous trouvons pp. 20-37 l'examen des sources littéraires et musicales, puis le texte musical suivi du texte littéraire. Ce dernier est entièrement repris aux Actes des deux saints dédicataires de l'office, et le plus souvent sous forme de centon ; certaines parties seulement ont été versifiées. Le texte s'est transmis tel dans l'église sénonaise pendant tout le moyen âge. Le paragraphe le plus important concerne les sources du chant. Nous avons déjà fait remarquer [1] que le premier pas, en matière d'office propre, est de vérifier la succession modale des différentes pièces : la coquetterie de l'adaptateur — on ne peut guère parler de compositeurs en ces matières — consiste à utiliser dans leur ordre normal les huit modes du plain-chant : l'antienne I en premier mode, l'antienne 2 en second etc... Or ici, sur 34 pièces, 21 sont en mode de *ré*. Toutefois, devant cette lassante monotonie on ne doit pas songer à une tradition corrompue : l'office nous arrive trop tôt et ses copies tardives sont trop uniformes pour laisser croire à des transmissions différentes. C'est plutôt une originalité, à laquelle l'auteur a dû songer et qui eût été une véritable nouveauté, imprimant à un ensemble une cohésion jusque-là inédite. On est confirmé dans cette idée en lisant les notes ajoutées en bas de pages aux textes musicaux, et visiblement rédigées à Solesmes où tant d'offices de ce genre ont été mis sur fiches. Dans ces notes sont analysés les rapports de l'office avec les textes en vogue à la même époque. Nous y retrouvons fréquemment l'office de la Trinité (xe siècle) sous forme de reprise brève, mais littérale. Il existe aussi un bon nombre d'analogies avec l'office de saint Nicolas (fin du xie siècle) mais leur aspect vague ne permet aucune conclusion. Il est donc possible que l'ensemble de Sens soit composé au xie siècle et à l'époque même d'Odoranne (première moitié du siècle) et peut-être à un moment où le principe de la succession des huit modes n'était pas encore une loi absolue du genre. L'office de Sens témoignerait alors d'une recherche fort intéressante, et dans une direction opposée.

On le voit, ce travail de 90 pages contient une mine de renseignements. Il est suivi par un relevé aussi complet que possible des livres liturgiques de l'église de Sens, classés sous plus de trente rubriques très détaillées (antiphonaires, bréviaires, etc...). Cette partie du travail est inappréciable, et l'on peut regretter qu'elle n'ait pas trouvé place avant ce jour dans l'une ou l'autre des revues savantes, puisqu'elle était prête depuis tout aussi longtemps que l'étude sur l'office. L'auteur fait le répertoire de 360 livres, dont la moitié sont imprimés, beaucoup de manuscrits étant tout-à-fait tardifs et donc sans grand intérêt. Cette liste minutieuse rendra bien des services même si le désir de l'auteur de servir la cause sénonaise motive quelques annexions visibles au premier regard. Par exemple, nous trouvons attribués à Sens quelques manuscrits anciens tels que celui du Havre 332. Ce livre contient la chronique de Saint-Wandrille ; il ne semble pas avoir quitté la Normandie où il fut copié puisque, matériellement, il provient de Fécamp et contient des notations neumatiques normandes. Il est donc difficile d'y voir un livre sénonais, même s'il contient les répons de s. Wulfranc, en usage en Normandie comme à Sens. Il en est de même pour le Rouleau des Morts Paris, latin 2262. L. Delisle a bien indiqué que ce livre

1. Actes du *Congrès de musique sacrée*, Rome 1950, p. 281.

est copié à Saint-Martial ; il a circulé, et notamment en Aquitaine puisqu'il a reçu l'addition de neumes aquitains. Mais il a aussi été annoté en région catalane ; là, on lui a ajouté l'office de saint Aciscle, qui ouvre l'année liturgique au rite hispanique, et des neumes catalans. S'il a reçu quelque annotation à Sens, ce n'est pourtant pas un livre sénonais. A part ces quelques remarques, qui n'entachent un travail remarquable de conscience et de précision, cette liste rendra — et nous a déjà rendu à nous-même — de grands services. Le travailleur regretté et modeste qui l'a établie sans même songer à l'impression a bien mérité des études musicologiques. Aux moines de Solesmes également nous devrons de la gratitude pour avoir mis à jour les quelques détails restés en suspens.

Solange CORBIN.

ORLANDO DI LASSO. — **Neue Reihe. Band I. Lateinische Motetten, französische Chansons und italienische Madrigale aus wiederaufgefundenen Drucken 1559-1588.** Herausgegeben von WOLFGANG BOETTICHER. — Kassel et Bâle, Bärenreiter-Verlag, 1956, 1 vol. in-4°, XLVIII-188 p. (*Orlando di Lasso. Sämtliche Werke. Neue Reihe*).

Après J. S. Bach, Mozart et Haendel, voici que l'œuvre de Lassus est l'objet de nouvelles « Œuvres complètes », et toujours par les soins de Bärenreiter-Verlag de Kassel. Chacune de ces entreprises peut se justifier par des remarques analogues : depuis un demi-siècle on a beaucoup découvert, comparé, daté, corrigé qui nécessite des éditions nouvelles, sur des bases plus scientifiques que celles d'autrefois, lesquelles au surplus sont depuis longtemps introuvables dans le commerce.

L'édition des œuvres de Lassus avait été réalisée en 21 volumes par deux remarquables savants, F. X. Haberl et A. Sandberger, entre 1894 et 1926, sur la base du *Magnum opus* posthume (1604) du maitre. Le nouvel éditeur, W. Bötticher, dont on attend impatiemment une monographie exhaustive sur Lassus, a tout au contraire recherché les sources contemporaines, manuscrits autographes conservés à Munich et éditions allemandes, françaises, italiennes et « néerlandaises », qui, comme on le sait, existent en très grand nombre et dont la comparaison constitue un énorme labeur devant lequel avaient reculé les précédents éditeurs. Il a pour cela parcouru lui-même les bibliothèques d'Europe et a pu non seulement rectifier la chronologie de l'œuvre mais faire apparaître des variantes souvent fort importantes et surtout transcrire des œuvres qui sont bien des inédits de Lassus.

C'est le cas du premier volume, qui contient dix motets de 4 à 6 voix, deux chansons françaises à 4 voix et 15 madrigaux italiens à 4 et 5 voix, tous absents de l'édition Haberl-Sandberger. La plupart ont été établis et souvent datés d'après les éditions parisiennes d'A. le Roy et R. Ballard, dont on connaît les rapports étroits avec Lassus. L'appareil critique est pleinement satisfaisant et la présentation parfaite.

Les prochains volumes contiendront les *Sacrae Lectiones* de Job et les Magnificat. Signalons enfin que cette édition est placée sous le patronage de l'Académie royale de Belgique et de la Bayerische Akademie der Wissenschaften.

F. LESURE.

The Dublin Virginal Manuscript, edited by John WARD. The Wellesley Edition. N° 3, Wellesley College.

Ce manuscrit (que nous désignerons par les initiales DWM), relié avec le manuscrit pour luth de Thomas Dallis, et conservé à la bibliothèque de Trinity College, Dublin, sous la côte Ms d 3.30, fut acquis au début du XVIIe siècle par l'archevèque James Ussher dont la bibliothèque fut achetée par l'État du temps de Cromwell, puis offerte à Trinity College par Charles II, en 1661. Il fut peu étudié jusqu'au moment où le professeur John Ward et R. T. Dart en préparèrent chacun de leur côté une édition. Ils apprirent tardivement qu'ils s'étaient attelés à la même tâche, lorsqu'ils proposèrent chacun un article sur le DVM pour le volume sur *La Musique Instrumentale de la Renaissance*, paru en 1955 aux éditions du C.N.R.S., Dart renonça alors à son projet en faveur de Wellesley College et communiqua généreusement à Ward le texte de la musique qu'il avait préparé pour l'édition.

La DVM ne porte aucune date, mais John Ward a pu trouver, pour 8 des 30 pièces dont il se compose, des concordances dans des recueils de Tielman Susato, Adrian Le Roy, Pierre Phalèse, Sebastien Vreedman, etc., contenant des airs de danse qui furent populaires sur le Continent de 1550 à 1570. Une seule pièce porte un nom d'auteur, « Mastyre Taylere », qui est sans doute le John Taylor, chef de chœur de 1561 à 1568 à l'école de Westminster, dont les enfants de chœur furent associés à des représentations comportant des danses et de la musique. Il est donc raisonable de supposer que ce recueil fut rédigé entre 1560 et 1580 (Dart) et probablement vers 1570 (Ward). A l'exception de 3, toutes les pièces sont des danses. DVM est donc la collection de musique profane anglaise pour clavier la plus importante avant *My Lady Nevill's Book* (1591), contenant des œuvres de Byrd. (Le Ms. Royal appendix 58 renferme une dizaine de pièces dont 3 pièces originales anglaises (c. 1530), les autres étant vraisemblablement des transcriptions d'œuvres continentales. *Le Mulliner Book* ne contient qu'un petit nombre de pièces profanes originalement écrites pour le clavier).

On peut distinguer dans DVM trois groupes principaux de pièces. D'abord les danses, surtout allemandes ou branles, dont on retrouve souvent les sources dans divers recueils publiés à Paris, Anvers ou Louvain. Ces versions pour clavier dérivent en général de danseries pour ensemble instrumental à 4 parties. L'écriture est simple, presque sans ornements ni contrepoint.

Ce sont surtout des harmonisations d'airs à danser, dont quelques-uns sont peut-être d'origine anglaise, bien adaptées au langage du clavier, et parfois d'une assez grande subtilité rythmique.

Le second groupe comprend des variations sur des séries harmoniques célèbres, comme le *passamezzo antico*, la *romanesca*, ou un air comme la padouane « Chi passa per questa strada » (30). Ces variations comportent un élément d'invention mélodique pure, mais les ornements, les diminutions, la figuration tiennent une place considérable dans le développement. En général la main gauche se borne à fournir une base harmonique, le plus souvent par une monotone décomposition des accords. Parfois cependant la figuration passe à la gauche, la droite énonçant la mélodie ou une série d'accords. Des pièces comme la Pavane et la Gaillarde sur l'*antico* (1-2) ou les variations sur la *Romanesca* (9) peuvent être rendues intéressantes à l'audition si, sous l'apparence de longues arabesques avec soutien harmonique, l'interprête sait discerner et mettre en relief (grâce au phrasé de

la main droite) un dialogue avec imitations très libres qui souvent se poursuit sur deux plans sonores. Elles sont importantes surtout parce qu'elles annoncent les variations de Byrd et des autres grands élisabéthains, qui sauront mieux réaliser l'équilibre entre les deux mains, et multiplieront les procédés de variation, notamment en faisant la part plus grande au contrepoint. A cet égard « Chi passa » (30) nous offre un exemple déjà plus évolué. Par contre les « divisions » (10) sur un « ground », qui sera repris par Byrd, se rattachent à un mode de composition plus archaïque, qui fait penser à certaines pièces sur *cantus firmus* du *Mulliner Book*. Il s'agit de contrepoints en diminutions, superposés à une basse obstinée. Il est impossible de répartir d'une manière satisfaisante les 3 parties entre les deux mains et il faut supposer que ce *ground* devait être joué sur un orgue avec pédalier, ou que la basse était confiée à un viole (c'est l'hypothèse de Dart, valable pour une pièce profane comme celle-ci).

Le troisième groupe comprend des pavanes et des gaillardes et présente des affinités avec le premier et le second. Certaines de ces danses en effet rappellent par leur écriture les versions pour clavier des danseries. D'autres avec leurs *strains* répétés avec variation se rapprochent de la pavane et gaillarde sur le *passamezzo antico*. Mais les exemples les plus achevés de ces danses qui vont généralement par couples avec thème ou base harmonique communs annoncent la série des pavanes et gaillardes de *My Lady Nevill's Book*. Nous reconnaissons déjà dans ces œuvres quelque chose de la richesse mélodique, de la densité et de la liberté dans la polyphonie, de la beauté expressive, qu'atteindront dans ce genre, Byrd et ses successeurs, Bull, Philips, Gibbons, et Tomkins. Le DVM nous renseigne donc sur une phase dans l'histoire de la musique de clavier anglaise qui précède la grande floraison élisabéthaine. Le professeur Ward a apporté à sa publication le soin qu'on attendait. L'édition, avec ses valeurs réduites de moitié, satisfait également le praticien et l'érudit. Aux notes critiques s'ajoute un commentaire qui fait état des sources et des recueils contemporains ou postérieurs où figurent les mêmes mélodies ou danses dans des versions diverses. La reproduction in extenso d'un certain nombre de ces concordances est particulièrement utile. L'introduction, qui situe historiquement le manuscrit, rappelle que si le titre de « virginal manuscript » a été choisi pour marquer la parenté avec des recueils comme celui du Fitzwilliam, l'interprète, au XVIe siècle, pouvait à son choix jouer l'œuvre sur les « Orgues Espinettes et Manicordions et tels semblables instrumentz ».

Jean JACQUOT.

BROSSARD (Sébastien de), **Laudate Caeciliam.** Canticum in honorem sanctae Caeciliae. Motet à 4 voix a cappella. Transcription par Félix Raugel. — Strasbourg, Le Roux.

Le texte a été restitué d'après le Ms Vm¹ 1259 de la Bibliothèque Nationale. F. Raugel nous prévient qu'il a transposé l'œuvre, le ton original étant une seconde majeure au-dessous. Brossard, ancien maître de chapelle de la Cathédrale de Strasbourg, a présenté ce cantique en 1705, pour le Prix du Mans, à l'heure où il donne une deuxième édition de son *Dictionnaire*. Ne nous étonnons pas de le voir pratiquer à cette date encore le style rigoureux des maîtres du début du XVIIe siècle (Bournonville). Comme Campra, en certaines de ses messes, il suit l'exemple d'un Mignon : c'est dire qu'il n'y

a là aucune allusion madrigalesque aux mots du texte. Seul compte le jeu des lignes qui s'enlacent dans une polyphonie habile encore, sinon toujours très hardie.

Norbert DUFOURCQ.

RICHTER (François-Xavier), **Rex tremende Te laudamus.** Motet pour chœur mixte, orgue et orchestre. Réalisation par Mgr A. Hoch. — Strasbourg, Le Roux, 1956.

En ce grand motet d'une facture solide, le style fugué le plus rigoureux s'unit à des « intentions » musicales d'une ingénieuse venue (*laudamus Te, depraedicamus, adorandum, peccatorum vindicens*). On ne peut, s'empêcher de penser à Mozart (cf. l'apostrophe initiale), non plus qu'à Haendel. Maître de chapelle de la Cathédrale de Strasbourg (1769-1789), Richter, à son poste d'observation, assure la liaison entre le monde latin et le monde anglo-saxon, voire germanique.

Norbert DUFOURCQ.

DELALANDE (Michel-Richard), **Symphonie des soupers du Roy.** Première Suite, d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. Révision et réalisation de la basse chiffrée par Alexandre Cellier. — Ed. du Magasin Musical Pierre Schneider.

Cette première Suite a été réalisée et instrumentée d'après les deux volumes manuscrits du Conservatoire copiés en 1745 sur une version recueillie en 1739. On y trouve, après une ouverture, un trio de deux hautbois et basson, l'air de Diane du *Ballet de Flore*, la gigue du *Ballet de Trianon*, un grand air, un lourre, un rondeau, un air vif et détaché, un air du *Ballet de Cardénio*, une bourrée de *Cardénio*, un air chanté (« Icy la jeunesse rassemble sans cesse les jeux et les ris »), un air de *l'Inconnu*, un menuet de *Cardénio*, un passe-pied de *l'Inconnu*, un air vif, deux sarabandes. Cette nomenclature nous apprend que cette première suite a été sans doute constituée pour les soupers non pas de Louis XIV, mais de Louis XV, puisqu'y paraissent des extraits de *l'Inconnu* (1720) et de *Cardénio* (1721). Cette partition rendra de précieux services aux orchestres de chambre qui découvrent que la musique de ballet français est à la source de la symphonie classique.

Norbert DUFOURCQ.

Dietrich BUXTEHUDE. — **Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort** ; Choralkantate fur vierstimmigen Chor, 2 violinen, violone u. B. C. ; **Nun lasst uns Gott, dem Herren** ; Choralkantate fur vierstimmigen Chor, 2 violinen u. B. C. ; **Walts Gott, mein Werk ich lasse** ; Choralkantate für vierstimmigen Chor, 2 violinen u. B. C. ; **Wär Gott nicht mit uns diese Zeit** ; Choralkantate für vierstimmigen Chor, 2 violinen u. B. C. ; herausgegeben von Dietrich KILIAN, Berlin u. Darmstadt, Carl Merseburger, 1955 (Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung Berlin, herausgegeben von Adam Adrio, Band I, Heft 1-4).

Ces quatre œuvres constituent le début d'une série de six cantates-chorals qui formeront le premier volume d'une nouvelle édition des pièces vocales de Buxtehude que l'Institut de Musicologie de Berlin envisage d'éditer. Ce

premier volume sera suivi de cantates d'église, de musique pour les fêtes, de compositions sur textes latins et de pièces de circonstance.

Ces chorals diffèrent des cantates classiques en ce qu'elles sont essentiellement des œuvres basées sur le choral luthérien, simplement orné d'interludes instrumentaux et parfois terminée par une courte péroraison. Réduits à cette conception schématique et, pourrait-on dire, populaire, ils n'ont donc aucun récitatif, ni aucun air pour solistes. Les partitions vocales pouvaient en principe être confiées à des choristes ayant seulement l'expérience du chant à plusieurs parties, toute virtuosité étant bannie de cette musique simple et limpide. » L'orchestre d'accompagnement se charge le plus souvent d'interludes alternant régulièrement avec les vers de chaque strophe. D'une tessiture restreinte, les deux voix instrumentales supérieures sont confiées à des violons mais il est possible d'y adjoindre ou d'y substituer des hautbois ou encore des flûtes traversières ou à bec. La basse continue est destinée à l'orgue doublé d'une basse de viole, d'un violoncelle ou d'un basson. Comme pour les voix, les partitions instrumentales sont d'exécution facile. Si l'on ajoute que les paroles de *Erhalt uns* et de *Wär Gott* sont de Martin Luther, que celles de *Nun lasst uns* sont de Ludwig Helmbold, que celles de *Walts Gott* sont de Michael Ziegenspeck et qu'elles appartiennent toutes à la liturgie évangélique, on se plait à penser que la foule des fidèles était capable de fredonner au moins la partie supérieure du choral avec le chœur.

Cette musique claire ne mérite en rien le terme de baroque ; écrite sur des textes en langue vulgaire, elle vise à toucher directement le cœur et l'imagination des foules et rejoint sans effort le domaine du sacré. Elle se détourne de la complexité rythmique de celle de Schütz et de l'opulence formelle et dramatique des cantates classiques pour solistes ou l'élément théâtral n'est souvent pas absent. Cependant ces chorals portent en eux-mêmes un charme puissant.

Erhalt uns, Herr, comporte une ritournelle instrumentale qui prolonge chacun des trois premiers versets mais lorsque le chœur réclame à Dieu la paix et un bon régime pour le Roi et les autorités, Buxtehude emploie un langage énergique ponctué d'accords en syncopes.

Dans *Nun lasst uns,* la structure est encore plus simple mais la monotonie des reprises de chaque verset et des courts interludes est évitée grâce à des altérations subtiles du rythme mettant l'accent sur les mots les plus importants par des augmentations de valeurs ou des répétitions.

La tonalité d'ut mineur de *Walts Gott* lui confère un caractère résigné que souligne encore sa longueur, mais le texte fait allusion au repos qui suit le travail achevé ; un « Amen » aux mélismes souples clôt ce choral en y apportant une diversion longtemps désirée.

Wär Gott nicht mit uns diese Zeit est probablement le plus dramatique de ces quatre chorals, il exprime l'angoisse du peuple d'Israël devant l'abandon où son Dieu le maintient et les lignes mélodiques des deux premiers versets traduisent la supplication des délaissés. Mais le texte musical souligne habilement, à la troisième strophe, l'allégorie de l'oiseau se libérant du lacet de l'oiseleur comme l'âme s'échappe du monde et de ses périls pour rejoindre le Seigneur du Ciel et de la Terre.

Cette édition est précieuse en ce qu'elle révèle, pour l'histoire de la musique, des formes peu connues de musique luthérienne des pays du Nord. Mais elle propose également à l'exécution de petits ensembles d'amateurs ou de

paroisses dépourvues de grands moyens, une musique dont la simplicité s'allie à la beauté.

Frédéric BRIDGMAN.

Dr. Kurt v. FISCHER. — **Die Variation**, Cologne, Arno Volk, 1956 ; 1 vol., 78 pp.

Cet ouvrage fait partie d'une collection consacrée à l'histoire de la musique par l'exemple et dirigée par le professeur K. G. Fellerer. Il a d'autant plus d'intérêt que l'auteur s'attache ici à l'étude d'un principe fondamental de développement de toute la musique. Il examine d'abord le procédé en lui même et ses divers éléments, puis étudie la variation en tant que forme et donne un aperçu historique de son évolution. Ces quelques pages liminaires ainsi que les commentaires qui figurent à la fin du recueil réunissent une documentation à la fois dense et concise à laquelle le lecteur peut aisément se référer pour l'étude des textes. Ceux-ci sont répartis en trois groupes : éléments de la variation (ex. 1 à 8), thème varié (ex. 9 à 20), variation sur une basse contrainte (ex. 21 à 29). Ils constituent dans l'ensemble un choix excellent propre à mettre en valeur et l'extraordinaire richesse du procédé et sa permanence à travers des œuvres (du XIVe siècle à nos jours) très éloignées les unes des autres par l'écriture et le style. C'est ainsi que dans le 1er groupe, à côté d'œuvres de F. Landini, C. Paumann, D. Ortiz, Bela Bartok... il y a un fox-trot de Duke Ellington. Dans le 2e groupe l'auteur inclut évidemment la musique dodécaphonique où le principe de la variation, surtout avec la technique sérielle, est poussé jusqu'à ses dernières conséquences. Les pages trop connues ont été écartées. Quelques-unes sont inédites, comme la *Danse française pour la guitare* (no 3) extraite du *Tiers Livre* (1552) d'Adrian Le Roy, le thème varié *La Furstemberg* (no 12) de Blavet, l'*Aria* (no 13) de G. B. Marini et l'*Arioso per il cembalo e violino* (no 14) de C. Ph. E. Bach.

Un tel travail enrichit d'une manière vivante l'histoire des formes et offre à l'étudiant en musicologie une matière instructive et précieuse. Signalons pour terminer qu'il donne à la fin une bibliographie du sujet.

André VERCHALY.

Archivo de música religiosa de la Capitania geral das Minas Gerais (Brasil) siglo XVIII. Hallazgo, restauración y prólogo por Francisco Curt Lange. Tomo I. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo (Escuela Superior de Música, Departamento de Musicologia), 1951.

Vers la fin du XVIIe siècle, les *bandeirantes* découvrirent de l'or et des diamants dans le territoire qui porte encore aujourd'hui le nom miroitant de Minas Gerais. Le Portugal défendit alors à tout étranger l'entrée de cette région de sa grande colonie sud-américaine, où s'établit aussitôt une florissante colonisation, afin de protéger ces richesses contre la piraterie de la côte. Cet isolement explique que l'existence de l'école musicale de Minas Gerais soit restée dans l'ombre, même pour les historiens de la musique brésilienne. Fait très important, cette ignorance n'était pas réciproque : les musiciens de Minas Gerais étaient très à la page, et en 1794 on copiait là des quatuors de Haydn, et des trios et des quintettes de Boccherini et de

Pleyel. Une autre circonstance est digne de mention : les musiciens — compositeurs ou interprètes — étaient exclusivement des nègres ou des mulâtres. « Ils ne font rien — sauf de la musique », écrit à la Couronne de Portugal, justement indigné, Teixeira Coelho en 1780.

Le premier volume de compositions de l'école de Minas Gerais, découvertes réalisées et présentées par Francisco Curt Lange, réunit trois partitions : *Antiphona de Nossa Senhora* (*Salve Regina*) de Joze Joaquim Emerico Lobo de Mezquita (1787 ; 4 voix, 2 violons, clavecin ou orgue, et *basso*), *Himno* (*Maria Mater Gratiae*) de Marcos Coelho Netto (1787 ; 4 voix, 2 violons, alto, 2 cors et *basso*), et *Novena de Nossa Senhora do Pilar* de Francisco Gomes da Rocha (1789 ; même ensemble). Ces compositions, très voisines par leur écriture — ainsi que par leur esprit — de la musique italienne de la même époque, sont d'un réel intérêt historique, comme témoignage d'un phénomène immédiat d'assimilation. Cela méritait déjà l'effort fait pour les sauver, non seulement de l'oubli, mais encore du sort encouru par leurs pareilles (une grande partie de cette musique fut employée à fabriquer les enveloppes de la poudre pour les fusées et feux d'artifice). Mais elles possèdent aussi leur intérêt musical ; bien entendu, elles ne nous font pas découvrir des génies inconnus ; mais elles nous révèlent des musiciens obligés de forger eux-mêmes leur outillage technique (et ceci est déjà une assez belle leçon) et qui savaient aussi obtenir par leurs propres moyens cet accent qui seul transmue en musique un assemblage de sons. Il faut remercier M. F. C. Lange de cette belle découverte.

Daniel Devoto.

Gioacchino Rossini. — **Melodie Italiane per canto e pianoforte.** Prefazione di Alfredo Bonaccorsi ; revisione di Piero Giorgi ; Pesaro, Quaderni Rossiniani a cura della Fondazione Rossini, IV, 1956, 1 vol., 88 p.

Ce recueil ne contient que des mélodies inédites de Rossini. L'humoristique *Duetto buffo di due gatti*, minuscule concert en trois mouvements (*adagio*, *andante* et *allegro*) est seul d'une authenticité contestable. La copie manuscrite qui provient de la famille de Donizetti en a été découverte par M. F. Schlitzer chez un antiquaire napolitain. On ne connaît ni la date ni l'origine de sa composition. Toutes les autres mélodies sont extraites de manuscrits du Conservatoire Rossini : *Album per canto italiano*, *Morceaux réservés*, 2 *a Miscellanées de musique vocale* et *Pezzi caratteristici*. Elles datent de l'époque où le musicien habitait Passy, c'est-à-dire de la dernière période de sa vie. Mis à part l'emploi de signes d'expression et d'accentuation qui ne se rencontrent pas dans les manuscrits antérieurs, on n'y découvre pas un nouvel aspect de l'art rossinien. Habileté d'écriture, excellente utilisation des différents registres de la voix, verve, brio demeurent les qualités dominantes de ces pages écrites dans le calme de la retraite avec la seule pensée de se divertir, de se livrer à des jeux d'esprit et à des exercices de style. Le cycle de la *Musique anodine* (1857), par exemple, publié à la fin du recueil, comprend un *Prélude* pour piano et six mélodies — deux pour soprano, une pour mezzo-soprano, une pour contralto et deux pour baryton-composées sur un même texte de Métastase et dans lesquelles Rossini fait montre de ses dons d'improvisation et de sa facilité à adopter tel ou tel mode d'expression et à user d'un style mouvant, tour à tour tendre, contenu, volubile, bouffe, dramatique et passionné. Le texte « anodin » de Métastase se prête à de telles

expériences ; aussi le rencontre-t-on encore par trois fois dans ce recueil, travesti en *Arietta all'antica* (dedotta dal » O salutaris Hostia »), puis en *Tirana alla spagnola « Rossinizzata »* et en *Aragonese*. Signalons aussi, à côté de *La fioraia fiorentina*, véritable air d'opéra pour soprano, un *Ave Maria* (*su due notte*) où la monotonie est évitée grâce à la variété des contre-chants et des accords toujours nouveaux de l'accompagnement.

André Verchaly.

NOTES SUR LES ÉDITIONS DE MUSIQUE RELIGIEUSE DE MOZART

En l'honneur du bi-centenaire de la naissance du maître de Salzbourg, les éditions Anton Böhm et fils, d'Augsbourg, ont fait paraître quelques œuvres religieuses de Mozart qu'il était malaisé de faire exécuter, faute d'éditions pratiques. Il fallait, comme j'ai dû le faire pour donner en première audition ces œuvres aux concerts de la Société d'Études Mozartiennes, établir un matériel d'après la Grande édition Breitkopf, réaliser la basse à l'orgue, et rédiger une réduction au piano pour les études chorales. Tout ce travail préparatoire a été de nouveau accompli avec un soin scrupuleux par les excellents collaborateurs de la maison Anton Böhm : Lechthaler, Carl Rouland, F. Habel, A. Müller, Joseph Messner et Félix Schroeder. Il est donc possible de mettre en les mains des chanteurs et sur les pupitres des instrumentistes les œuvres suivantes :

Veni Sancte Spiritus (K. 47) pour 4 voix mixtes, orchestre et orgue.

Litaniae de B. M. V. (*Lauretanae*). — K. 109, pour soli, chœur à 4 v. mixtes, 2 violons, basse et orgue.

Benedictus sit Deus avec son fameux *Jubilate* (K. 117) pour 4 v. mixtes, orchestre et orgue.

Te Deum (K. 141) pour chœur, orchestre à cordes et orgue.

2 *Tantum ergo* (K. 142 et K. 197) pour chœur, orchestre et orgue.

Misericordias Domini (K. 222), offertoire pour tous les temps, pour chœur, 2 violons, basse et orgue.

Regina coeli (K. 276) pour soli, chœur, orchestre et orgue.

Vesperae de Dominica (K. 321), dont le manuscrit conservé au Conservatoire de Paris, comporte quatuor vocal, chœur, orchestre et orgue.

Signalons pour mémoire d'excellentes rééditions des messes brèves en *fa* (K. 192) ; en *ré* (K. 194) en *ut* (*Orgelsolomesse*. K. 259) ; en *si bémol* (K. 275). La présentation matérielle de ce répertoire fait le plus grand honneur à la maison d'édition bavaroise.

***

La grande maison d'édition musicale Louis Doblinger de Vienne a commencé il y a déjà une dizaine d'années, la publication d'une collection de musique d'église ancienne et moderne « Gloria Dei ». Neuf volumes ont déjà paru, rédigés avec un soin minutieux quand au texte musical, et précédés d'un savant commentaire du Dr. Karl Pfannhauser qui apporte aux maîtres de chapelle d'excellentes raisons de mieux comprendre et interpréter des œuvres religieuses peu connues ou nouvellement révélées des deux Haydn, d'Albrechtsberger, de Mozart, d'Eybler, de Sechter et des deux Schubert. En l'honneur du bi-centenaire de la naissance de Mozart, cette excellente

anthologie, à la fois scientifique et pratique, vient de s'enrichir de 6 messes inexécutables en France, si l'on ose dire, faute d'éditions à la fois critiques et d'accès facile, des partitions et des parties séparées de chœur et d'orchestre, savoir : *Missa brevis* en sol majeur (K. 49) et *Missa brevis* en ré majeur (K. 66), pour chœur, orchestre à cordes et orgue, deux œuvres assez courtes datant des années d'enfance. Mais voici les premiers chefs-d'œuvre du jeune maître : La « *Messe de la Trinité* » (K. 167) ; la *Credo-Messe* (K. 257) ; la très liturgique *Piccolomini-Messe* (K. 258) la *Missa longa* (K. 262) très développée, toutes quatre en ut majeur, pour quatuor vocal, chœur, orchestre et orgues. Les réalisations de la basse au clavier sont signées d'éminents spécialistes tels A. Strassl, L. Dité, J. Schabasser, et chaque partition, préfacée par le Dr Carl Pfannhauser, mozartien érudit et sensible, est admirablement présentée au point de vue matériel.

Félix RAUGEL.

PÉRIODIQUES
CONGRÈS ET MÉLANGES

BIBLIOGRAPHIE ÉTABLIE PAR ELISABETH LEBEAU

FRANCE

Annales de l'Université de Paris.
N° 2 de 1956. CHAILLEY (J.), *La chanson populaire au Moyen Age.*

Annales de l'Université de Poitiers.
2e série, n° 5, 1955. N° spécial consacré au centenaire de la Faculté des sciences, 1954. LAMORAL (L.), *Étude de l'acoustique des grands auditoria par la méthode des maquettes.*

Annales musicologiques. Moyen-âge et Renaissance. Paris. Secr. F. Lesure.
Tome III, 1955. STRUNK (O.), *The notation of the Chartres fragment.* — CLERCX (S.), *Johannes Ciconia théoricien.* — BRIDGMAN (N.), *Christian Egenolff imprimeur de musique. (A propos du recueil Rés. Vm7. 504 de la Bibliothèque nationale de Paris).* — MORCOURT (abbé R. de), *Adrian Le Roy et les psaumes pour luth.* — LEVY (K. J.), *Costeley's chromatic chanson.* — STERNFELD (F. W.), *The dramatic and allegorical function of music in Shakespeare's tragedies.* — LESURE (F.), *Le traité des instruments de Pierre Trichet. I. Les instruments à vent.* — *Manfred F. Bukofzer in memoriam.*

Annales publiées par la Faculté des Lettres de Toulouse.
Janvier 1956. (Littératures, IV). STUCKENSCHMIDT (H. H.), *Tendances de la musique allemande d'aujourd'hui* (d'après une conférence... 2 avril 1954).

Annales sedanaises d'histoire et d'archéologie. Bulletin de la Société des Amis du Vieux Sedan.
N° 25. 3e trim. 1955. LEPAGE (G. A.), *Un célèbre facteur d'orgue oublié : le sedanais Jean Boizard.*
N° 26, 4e trim. LEPAGE (G. A.), *La musique autrefois à Sedan : Henri Clarinval (1850-1900).*
N° 27. 1er trim. 1956. CONGAR (G.), *Souvenirs sur Henri Clarinval.*

Art de Basse Normandie. Caen.
1956, n° 2. Festival de Mondaye. *L'orgue classique. A propos de l'orgue de Mondaye.*

Arts et traditions populaires. Paris, Musée national des arts et traditions populaires.
Janvier-mars 1956. GUILCHER (J. M.), *Deux danses du Lavedan. I. La ballade. II. La danse de Bayard.*

Bizarre. Paris. Réd. M. Laclos.
I. Mai 1955. SCHNEIDER (M.), *Le palindrome et la musique.*

Bulletin de la Société archéologique, historique, littéraire et scientifique du Gers. Auch.
1er Trim. 1956. BEDAT DE MONTLAUR (P.), *En témoignage de la reconnaissance gasconne à Arthur Honegger.*

Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers. Poitiers.
1er trim. 1956. MASSIGNON (G.), *Les chansons de Louis XVI en Vendée* [avec les mélodies].

Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Pau.
3e série, t. XV, 1954 (1955). ANCELY (R.), *Histoire du théâtre et du spectacle à Pau sous l'ancien régime. Chapitre 6. Bals et concerts. Spectacles divers. Académie royale de musique.*

Bulletin de la Société française de pédagogie. Paris.
1955, no 113. ANDRAL (M.), *Le disque et la connaissance de la musique populaire. Problèmes d'application à l'enseignement.*
No 114. ROLLIN (J.), *L'éducation musicale par le disque dans l'enseignement du second degré.*

Bulletin folklorique de l'Ile de France. Paris. Ed. R. Lecotté.
Juillet-septembre 1956. BERTHELOT (R.), *« La fille du Roi Loys », étude littéraire.*

Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux. Bulletin hispanique.
T. LVII, no 3, 1955. DEVOTO (D.), *Sobre el estudio folklórico del romancero español. Proposiciones para un método de estudio de la trasmisión tradicional.*

Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire. Paris.
1954, no 6. MICHON (L. M.), *Les livres de musique de Marie-Antoinette.*

Bulletin trimestriel de la Société de Borda. Dax (Landes).
1er trim. 1955. Bi-centenaire de la consécration de la cathédrale de Dax. CHARNIER (H.), *La « musique » du chapitre de Dax dans la seconde moitié du XVIIe siècle.*

Cahiers d'études cathares. Arques (Aude).
No 24. Hiver 1955-1956. EFIMOFF (G.), *Le Parcival de Wolfram d'Eschenbach. Un chemin d'initiation.* (suite dans le no 26).
No 25. JULIEN (L.), *La Flûte enchantée, opéra initiatique.*

Cahiers d'études de Radio-Télévision. Paris, Centre d'études de la Radio-télévision française.
No 5, 1956. FRANCÈS (R.), *Pouvoir évocateur de la musique.*
No 6. ROLAND-MANUEL (C.), *Les amateurs et la musique.* — BANZET (M.), *Musique et image.*

Les Cahiers d'histoire et de folklore. Dol en Bretagne. Réd. C. Galocher. Oct.-déc. 1955. RODENFUSER (R.), CORVAISER (F.), *Passions 1955 en Haute Bretagne.* — MABILLE (F.), *Le mistere du roi Hérode.*

Les Cahiers de l'Ouest. Poitou. Charente. Paris.
Juillet 1955. BRIDGMAN (N.), *Michel Lambert maître de chant.*
Mai 1956. BRIDGMAN (N.), *Mozart en France.*

Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barraud. Paris.
13e Cahier (oct. 1955). BOULEZ (P.), *Première et seconde édition.*
14e Cahier (déc. 1955). SAUGUET (H.), *Pour suggérer peut-être la présence de l'âme.*
15e Cahier (janvier 1956). BOULEZ (P.), *Arthur Honegger.*

Cahiers du Sud. Marseille. Dir. J. BALLARD.
1956, no 336. KERCHOVE (A. de), *Méditation sur le Don Juan de Mozart.*

Critique. Paris. Dir. G. BATAILLE.
Sept.-oct. (nos 100-101) et nov. (no 102) : LEIBOWITZ (R.), *Wagner et la tradition de l'Opéra* [à propos de : Mes œuvres, de R. Wagner ; Versuch über Wagner, de T. W. Adorno ; Richard Wagner, de R. Dumesnil].

Diogène. Paris. Réd. R. CAILLOIS.
No 15 (1956). DEVA (I.), *Influences de la civilisation moderne sur les chants populaires de l'Inde.*

XVIIe siècle. Bulletin de la Société d'études du XVIIe siècle. Paris. Dir. G. MONGRÉDIEN.
Avril 1956 (no 31). MAURICE-AMOUR (L.), *Les poésies de Malherbe et les musiciens de son temps.*

École nationale des Chartes. Paris. Position de thèses, 1956.
BARDET (B.), *Les violons de la musique de la Chambre sous Louis XIV, 1643-1715.*

L'Education musicale. Paris.
No 24, janv. 1956. ROLLIN (J.), *Arthur Honegger n'est plus.* — VERCHALY (A.), *L'éducation populaire et la musique.* — FAVRE (G.), *L'enseignement de la musique dans les écoles de la Ville de Paris.* — ROLLIN (J.), *La musique dans l'enseignement du second degré.*
No 25, fév. No spécial : W. A. Mozart. PITTION (P.), *Mozart ou le mythe retrouvé d'Orphée.* — FAVRE (G.), *Panorama de l'œuvre dramatique de Mozart.* — GABEAUD (A.), *Les formes symphoniques au temps de Mozart.* — ROLLIN (J.), *Mozart et la franc-maçonnerie.* — PLANEL (J.), *Mozart et la musique vocale.* — DAUTREMER (M.), *Quelques particularités de l'écriture mozartienne.*
No 27, avril et 28, mai. CHAILLEY (J.), *Introduction à l'analyse de la messe de G. de Machaut.*
No 31, octobre. ROLLIN (J.), *L'éducation musicale par le disque dans l'enseignement du second degré.* — PERAUDIN (L.), *Une expérience originale d'éducation musicale* [celle de Gilbert Bousquet à Bône].
No 32. Nov. no spécial : R. Schumann. PITTION (P.), *Le « Doppelganger, » ou Sosie, dans Schumann : Eusebius et Florestan.* — DAUTREMER (M.), *Quelques richesses harmoniques de Schumann.* — CUSENIER (S.), *Prise de conscience politique de l'Allemagne au temps de Schumann.* — GUICHEMERRE (R.), *R. Schumann, écrivain romantique.*

Entretiens d'Arras. 17-20 juin 1954. La Renaissance dans les provinces du Nord (Picardie. Artois. Flandres. Brabant. Hainaut). Études réunies et présentées par François Lesure. Paris, 1956. VAN DEN BORREN (C.), *Musicologie et géographie.* — BAUTIER-RÉGNIER (A. M.), *L'édition musicale italienne et les musiciens d'Outremonts au XVIe siècle (1501-1563).* — BRIDGMAN (N.), *Les échanges musicaux entre l'Espagne et les Pays-Bas au temps de Philippe le Beau et de Charles Quint.* — CHAILLON (P.), *Les musiciens du Nord à la Cour de Louis XII.* — THIBAULT (G.), *Le concert instrumental dans l'art flamand au XVe et au début du XVIe.*

Études. Paris.

1955, n° 12. CARSALADE DU PONT (H. de), *La musique dodécaphonique.*

1956, n° 2. DUFOURCQ (N.), *La musique religieuse vocale en France au XVIIe siècle.*

N° 5. CARSALADE DU PONT (A. de), *Un musicien d'Europe centrale : Bela Bartok.*

N° 8. CARSALADE DU PONT (H. de), *Le centenaire de Mozart (1756-1791).*

N° 12. CARSALADE DU PONT (H. de), *Panorama de la musique contemporaine.*

Études normandes. Rouen.

N° XV. 2e trim. 1955. La musique et les musiciens en Normandie. Musique sacrée. — DUFOURCQ (N.), *La facture d'orgue en Normandie.* — CHAILLEY (J.), *Jumièges et les séquences aquitaines.* — DUFOURCQ (N.), *Ludovic Panel.* — PANEL (L.), *François d'Agincour (1684-1758).* — PANEL (L.), *Jacques Du Phly (1715-1789).* — RAUGEL (F.), *Marcel Dupré. Catalogue des œuvres de Marcel Dupré.*

Europe. Paris. Dir. P. ABRAHAM.

Avril 1956 (n° 124). LAZARUS (D.), *Qui est Mozart ?* — JOURDAN-MORHANGE (H.), *Notre Mozart.* — AMICO (F. d'), *Mozart le classique.* — SZELENYI (I.), *Mozart et la Hongrie.* — PANIGEL (A.), *Mozart et le disque.* — ROBERT (F.), *Quelques repères bibliographiques.* — SZABOLCSI (B.), *L'artiste et son public.*

Octobre (n° 130). LANGEVIN (V.), *Pour le folklore.*

Fontes artis musicae. Organe de l'Association internationale des biliothèques musicales (A.I.B.M.). Paris, Kassel. Réd. V. FEDOROV.

1954, 2. OTT (A.), *La Tâche d'une commission internationale des bibliothèques musicales publiques.* — RUPPE (H.), *Das volkstümliche Musikbüchereiweisen in Österreich.* — RICHTER (N.), *Les bibliothèques musicales en France. La Bibliothèque musicale de Mulhouse.* — DAVIES (J. H.), *Public music library service in Great Britain.* — STEVENSON (R.), *Sixteenth and seventeenth century resources in Mexico (Part I).* — LESURE (F.), *Les anonymes des recueils imprimés français du XVIe siècle.* — BRIDGMAN (N.), *Enquête provisoire sur les fonds musicaux des bibliothèques provinciales de France.*

1955, I. SCHERMALL (H.), *Die Musikbüchereien in Deutschland.* — LE COSQUINO DE BUSSY (J. R.), *La vie et l'organisation des bibliothèques musicales publiques en Hollande.* — STEVENSON (R.), *Sixteenth and seventeenth century resources in Mexico (Part II).* — SARTORI (C.), *Finalmente svelati i misteri delle biblioteche italiane.* — LESURE (F.), *Les anonymes*

*des recueils imprimés du XVI*e *siècle (II)*. — Bridgman (N.), *Musique profane italienne des XVI*e *et XVII*e *siècles dans les bibliothèques françaises*. — Noske (F.), *L'organisation actuelle des bibliothèques musicales en Hollande*. — Tagliavini (L. F.), *Glorioso passato e problemi presenti della biblioteca musicale « G. B. Martini » di Bologna*.

1955, 2. Nowak (L.), *Österreichische Nationalbibliothek. Der Wiederaufbau der Musiksammlung*. — Virneisel (W.), *Die Musikabteilung der deutschen Staatsbibliothek*. — Pulkert (O.), *The musical department of the National museum in Prague*. — Cudworth (C. L.), *Music libraries and the research worker*. — Hopkinson (C.), *The fundamentals of music bibliography*. — Sartori (C.), *Il fondo di musiche a stampa della biblioteca del Seminario di Lucca*. — Allorto (R.), *Biblioteche musicali in Italia. La Biblioteca del Conservatorio di Parma e un fondo di edizioni dei sec. XVIe XVII non compiese nel catalogo a stampa*. — Chaillon (P.), *Les fonds musicaux de quelques bibliothèques de province* [françaises].

1956, 1. 4e Congrès international des bibliothèques musicales. Bruxelles, 1955. Actes. Le Cosquino de Bussy (J. R.), *Le rôle et la place de la lecture publique dans l'éducation musicale contemporaine*. — Duckles (V. H.), *The role of the public library in modern musical education*. — Schaeffner (A.), *Les tâches scientifiques et pédagogiques des phonothèques musicales*. — Miller (P. L.), *Educational and scientific aspects of the record library*. — Blume (F.), *Problèmes musicologiques d'un Répertoire des sources musicales*. — Lesure (F.), *Quelques conséquences bibliographiques et techniques d'un Répertoire international des sources musicales*. — Clercx-Lejeune (S.), *Le bibliothécaire musical. Sa formation professionnelle*. — Moura Reis Pequeño (M. de), *La formation professionnelle du bibliothécaire musical*. — Daires (J. H.), *The contribution of radio music libraries to national and international musical life*. — Grasberger (F.), *A propos des échanges de musique*. — Rouget (G.), *Le disque et la bande comme matières d'échange*. — Acerenza (E.), *Formacion profesional de un bibliotecario de musica*. — Becherini (B.), *Catalogues généraux et catalogues spécialisés dans les bibliothèques musicales*. — Moll Roqueta (J.), *Les bibliothèques musicales publiques. Les aspects nationaux du problème*. — Moll Roqueta (J.), *La formation professionnelle d'un bibliothécaire musical*. — Chamrath (G. C.), *Die Rechte der Schallplatte und des Tonbandes*. — Britten (V.), Clough (F. F.), Cuming (G.), *Problems of an international gramophone record catalogue*. — Lindberg (F.), *A survey of the musical resources of Scandinavia, with particular reference to their use in broadcast performances*. — Straram (E.), *Problèmes relatifs à l'établissment d'un inventaire international des œuvres dont les matériels d'exécution n'existent qu'à de très rares exemplaires*. — Meylan (P.), *Étude comparative sur les bibliothèques musicales publiques dans différents pays*. — Ott (A.), *Wirkungsmöglichkeiten in öffentlichen Musikbibliotheken*. — Schiørring (N.), *Public music libraries. International co-operation*. — Miller (C. K.), *Phonograph records in U. S. public libraries*. — Reinhold (H.), *Aufbau und Verwendungsmöglichkeiten einer Diskothek wertvoller Gesangsaufnahmen im Sendebetrieb*. — Pauli (F. W.), *Die deutschen Rundfunk-Musikbibliotheken. Ihre Organisation, ihre internationalen Arbeitsmöglichkeiten*.

1956, 2. King (A. H.), *The London Commitee meetings*. — *Dix ans de l'activité de l'UNESCO dans les domaines de la musique et des bibliothèques*. — Saul (P.), *The British institute of recorded sounds*. — Decollogne (R.),

Vers la création d'une phonothèque centrale de prêt. — PULKERT (O.), *The national music Institute and its necessity a a prez-requisite for musicological research.* — PLESSKE (H. M.), *Musikbibliographie und Deutsche Bücherei.* — HAUBENSTOCK-RAMATI (R.), *The Central library of music in Tel-Aviv.* — OTT (A.), *Tagung der Arbeitsgemeinschaft für Musikbüchereien.* — SARTORI (C.), *I misteri delle biblioteche italiane.* II. — VAN DER HALLEN (A.), *Le fonds musical de l'église Saint Léonard à Zoutleeuw (Belgique).* — LESURE (F.), *R. I. S. M. Recueils français du XVIII[e] siècle. Datations.* — COOVER (J. B.), *A bibliography of East European music periodicals.* I.

Hommes et mondes. Paris. Dir. B. SIMIOT.
Janv. 1956. VUILLERMOZ (E.), *Arthur Honegger.*
Juillet 1956. BUSCH (F.), *Un chef d'orchestre face aux nazis.*

Institut de France. Académie des Beaux-arts. Paris.
4 juin 1955. FORMIGÉ (J.), *Funérailles de M. Adolphe Boschot... Discours.*
14 juin 1955. FORMIGÉ (J.), *Funérailles de M. Marcel Samuel-Rousseau... Discours.*

Journal de psychologie normale et pathologique. Paris. Réd. M. I. MEYERSON.
Oct.-déc. 1955. FRANCÈS (R.), *Problèmes et méthodes de la psychologie de l'expression musicale.*

Jumièges. Congrès scientifique du XIII[e] centenaire. Rouen, 1954. [actes publiés à Rouen, en 1955].
T. II. HESBERT (Dom R. J.), *Les manuscrits musicaux de Jumièges.* — CORBIN (S.), *Valeur et sens de la notation alphabétiqué, à Jumièges et en Normandie.* — DUFT (J.), *Le « presbyter de Gimedia » apporte son Antiphonaire à Saint-Gall.* — CHAILLEY (J.), *Jumièges et les séquences aquitaines.* — HESBERT (Dom R. J.), *Les séquences de Jumièges.* — HESBERT (Dom R. J.), *Les tropes de Jumièges. — La composition musicale à Jumièges : les Offices de saint Philibert et de saint Aycadre.*

Les Lettres et les Arts. Paris. Dir. P. J. OSWALD.
I. Avril-mai 1956. SCHAEFFER (P.) et HENRY (P.), *La musique concrète.*

La Maison-Dieu. Paris. Dir. A. G. MARTIMORT.
1956. N° 47-48. Assie. Rome. 1[er] Congrès international de Pastorale liturgique. STOHR (Mgr A.), *L'encyclique « Musicae sacrae disciplina » et la pastorale de notre temps.* — ROMITA (Mgr), *Du texte latin à employer dans les nouveaux propres selon l'encyclique « Musicae sacrae disciplina ».*

Mélanges Georges Jamati : Création et vie intérieure. Recherches sur les sciences et les arts. Paris, 1956.
CANAC (F.), *Adaptation des théâtres antiques aux problèmes d'acoustique intéressant l'acteur et le spectateur.* — CHAILLEY (J.), *La notion d'échelle d'observation appliquée à l'analyse musicale.*

Mémoires de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne. Chalons-sur-Marne.
1956. HOURLIER (Dom J.) et CHAILLEY (J.), *Cantionale cathalaunense* [Ms. 3 J. 250, Arch. Marne].

Mercure de France. Paris.
1[er] janvier 1956. N° spécial : le souvenir d'Adrienne Monnier : pages offertes. POULENC (F.), *lorsque je suis mélancolique.* — SATIE (E.) [lettre]

L'Orgue. Paris. Dir. N. DUFOURCQ.

N° 76. Juillet-septembre 1955. BRUNOLD (P.), *Les d'Andrieu* (à suivre). — KASTNER (S.), *Correa de Arauxo et l'orgue hispanique au début du XVIIe siècle.* — DUFOURCQ (N.), *En flânant... au fil des jours et des orgues.* — VILLENEUVE DE JANTI (J.), *Les facteurs d'orgue étrangers : Harrisson et Harrisson, Ltd, Durham (Angleterre).* — HARDOUIN (P.), *Les grandes orgues de Saint Étienne du Mont, à Paris.* — DUFOURCQ (N.) *Autour de l'École d'orgue française.* — MARZIOU (E.), *Quimper, notes d'art et d'histoire.* — GARD (M. A.), *Le grand orgue de saint Augustin d'Alger.* — KLERK (J. de), *Harlem, centre de culture d'orgue.*

N° 77. BRUNOLD (P.), *Les d'Andrieu* (suite). — DUFOURCQ (N.), *L'orgue de Silbermann de Marmoutier en Alsace.* — NARDIN (P.), *Inauguration des orgues de l'Église abbatiale de Marmoutier.* — DESPLAT (R.), *Au banc d'orgue* (suite). — DUFOURCQ (N.), *En flânant... au fil des jours et des orgues.* — NARDIN (P.), *Autour du grand orgue de la cathédrale Saint Bénigne de Dijon.* — CHAPELET (F.), *Visite aux orgues du Périgord.* — KLERK (J. de), *Harlem, centre de culture d'orgue.*

N° 78 BRUNOLD (P.), *Les d'Andrieu* (suite). — NARDIN (P.), *Autour du grand orgue de la cathédrale Saint Bénigne de Dijon (suite et fin).* — MARZIOU (E.), *Une victime du feu : l'orgue de Saint Jean du Doigt (Finistère).* — DUFOURCQ (N.), *En flânant... au fil des jours et des orgues* (suite et fin). — [DUFOURCQ (N.)], *Autour de l'école d'orgue française* (suite). — *L'orgue de Breil-sur-Roya* (A. M.). — CHAPELET (F.), *Visite aux orgues du Périgord* (suite et fin).

N° 79. DENIS (P.), *Les organistes français d'aujourd'hui : XVII. Jean Giroud, organiste de Saint Louis de Grenoble.* — CELLIER (A.), *Inauguration de l'orgue de la Cathédrale de Lausanne.* — DAVIN (E.), *L'orgue de Solliès-Ville (Var), le plus ancien de France (1499).* — RAUGEL (F.), *Le grand orgue de la cathédrale de Bourges.* — GUERNER (X.), *L'orgue des Dominicains du couvent de Saint Jacques de Paris.* — BRUNOLD (P.), *Les d'Andrieu* (suite).

Pages d'information. Bulletin de l'Union des religieuses enseignantes. Paris.

N° spécial 1955. (Communauté et liturgie). Journées nationales d'études. Communauté scolaire et liturgie. Le *chant dans la vie liturgique,* carrefour dirigé par M. l'abbé D. JULIEN.

1955. oct.-nov. HUM (J. M.), *Le chant religieux dans l'éducation chrétienne.*

La Pensée. Revue du rationalisme moderne. Paris. Secr. R. MAUBLANC.

N° 60 (mars-avril 1955). BONNOURE (P.), *La place de la musique dans la culture nationale tchèque.* — SORIANO (M.), *Antonin Dvorak, musicien tchèque.*

N° spécial [avril 1955]. Extraits des trois numéros parus en 1939. KOECHLIN (C.), *La résurrection des modes anciens dans la musique moderne.*

N° 63 (sept.-oct.). SORIANO (M.), *Notes sur Bela Bartok.*

Le Point. Revue artistique et littéraire. Paris.

LI. Mars 1956. Le Ballet contre l'Opéra. BOYER (N.), *Grandeur et servitude de l'art lyrique.* — MURGIER (J.), *Faut-il brûler l'Opéra ?* — GOLÉA (A.), *Les rapports entre la musique et la danse.* — MICHAUT (P.), *Primauté du poète.*

Provence historique. Marseille.
N° 23. Janv.-mars 1956, COLOTTE (P.), *Mistral et la chanson folklorique.*

Les 4 dauphins. Littérature, musique, arts. Aix-en-Provence. Secr. A. IZZET.
I (printemps 1956). IZZET (A.), *Georges Enesco.* — MARIA (G. de), *Deux aspects de la musique contemporaine en Italie.* — SAINT-FOIX (G. de) *L'âge d'or de la musique italienne. I.*

Revue d'esthétique. Paris. Dir. E. SAORIAU et R. BAYER.
1955, avril-juin. SIOHAN (R.), *Le fantastique musical.* — ROSEN (T. E.), *Le bruit.*
Octobre-décembre. VALENSI (H.), *Essai sur la « résonance musicale » des couleurs* [à la table, mais en tête de l'article : *Essai sur la « résonance sentimentale » des couleurs*]. — FRANCÈS (R.), *Sur quelques formes modernes de syntaxe musicale.*

Revue d'histoire du théatre. Paris.
1955, III-IV. ISÉE (G.), *Contrats de comédiens, chanteurs et danseurs français à Bruxelles au XIXe siècle.*
1956, I. CHAILLEY (J.), *Honegger et le théâtre.* — BOLL (A.), *Arthur Honegger.*

Revue d'histoire littéraire de la France. Paris. Réd. J. POMMIER.
Avril-juin 1955. POIRIER (J.), *Une lettre inédite de Marie Pleyel.* — MARIE (G.), *Une lettre inédite de Liszt à Nerval.*
Juillet-sept. GUICHARD (L.), *Beaumarchais et Mozart.*
Avril-juin 1956. MAURICE-AMOUR (L.), *Musique et poésie au temps de Louis XIII.*

Revue de l'enseignement supérieur. Paris.
1956. N° 1. CHAILLEY (J.), *La musicologie dans l'Enseignement supérieur.*
N° 2. RAUGEL (F.), *Romain Rolland.* — BRIDGMAN (N.), *André Pirro.* — FORTASSIER (P.), *Paul-Marie Masson.*

Revue de laryngologie, otologie, rhinologie. Bordeaux. Ed. G. PORTMANN.
N° spécial, 1955, c. r. du 3e Congrès de l'Assoc. française pour l'étude de la phonation et du langage. MATHA DE PARREL (L.), *Sexualité et chant.* — LEROUX-ROBERT (J.), *Histopathologie et histogénèse des polypes et nodules des chanteurs, comparativement aux autres tumeurs et pseudo-tumeurs du larynx.* — DESMARET (M.), *L'art musical peut-il être reconstruit sur le plan d'une linguistique de l'affectivité ?*
1956, n°s 1-2. POMMEZ (J.). *Affections de la mue et voix eunuchoïdes.*
N°s 3-4. BONNEAU (I.), *Remarques sur l'intérêt des mensurations chronaximétriques dans la conduite d'une classe de chant de conservatoire.*
N° spécial 1956. C. r. 4e Congrès. GAILLARD (R.), *Étude des processus d'excitation du filet du nerf spécial innervant le muscle sterno-cléido-mastoïdien chez les chanteurs.* — FRANCÈS (R.), *Recherches électrographiques sur la perception de la musique.*
N°s 5-6. HEYMANN (O.), *Les liens psychosomatiques entre la technique et la mimique dans le chant.*
N°s 7-8. OLÉRON (G.), *Études expérimentales des réactions motrices à la musique.*

Nos 9-10. LASKIEWICZ (A.), *Problems concerning the musical character of speech.* — DESMARET (M.), *Introduction à l'étude de l'agréable et du désagréable musicaux.*

La Revue (littérature, histoire, arts et sciences) **des deux Mondes.** Paris.
15 février 1956. MOLLAT DU JOURDAIN (G.), *Mozart à Paris.*
1er mars. BUSSER (H.), *La lettre encyclique de S.S. Pie XII sur la musique sacrée.*
15 août. VAUDOYER (J. L.), *Musique et peinture à Aix-en-Provence.*
1er octobre. BUSSER (H.), *Les origines de l'opéra en France. J. B. de Lully.*

Revue des études roumaines. Paris.
II, 1954. BRĂILOIU (C.), *Le vers populaire roumain chanté.*

Revue des sciences humaines. Lille et Paris.
Juillet-déc. 1956. RAITT (A. W.), *Lohengrin raconté par Villiers de l'Isle Adam.*

La Revue du Bas-Poitou. Fontenay le Comte.
Janvier 1956. MASSIGNON (G.), *Une chanson vendéenne au XVIe siècle. Sur le Pont d'Avignon j'ai ouï chanter la belle* [avec ex. musicaux)].

Revue du son. Paris. Réd. M. DE CADENET.
Mai 1955. DEREUX (J. A.), *le grand orgue électro-statique.* — MARTIN (C.), *Instruments de musique électronique.*
Avril 1956. MOLES (A.), *Un nouvel instrument de la musique expérimental : le régulateur temporel* [de Springer].
Mai 1956. MOLES (A.), *Le centre de musique expérimentale H. Scherchen, à Gravesano.*
Novembre 1956. LAMORAL (R.), *La qualité acoustique des petites salles.*

Revue française de psychanalyse. Paris. Réd. S. LEBOVICI.
Juillet-sept. 1955. RACKER (H.), *A propos de musique* [suivi de] Discussion : Intervention de M. CENAC, P. MARTY, R. HELD, M. BENASSY.

Revue grégorienne. Solesmes. Dir. Dom GAJRD.
1955, no 6. Epiphanie. ROBERT (Dom L.), *Le roi des siècles.* — Annonce des fêtes mobiles à la messe de l'Épiphanie. — BIHAN (abbé J.), *L'introït « Ecce advenit ».* — BONNET (Dom A.), *L'année liturgique dans les chorals pour orgue de J. S. Bach : l'attente du Sauveur des nations.* — CLAIRE (Dom J.), *Un décret du Saint office à propos des concessions faites aux diocèses allemands concernant l'usage de la langue vulgaire dans la liturgie.*
1956, no 1. Carême. Sœur JACQUES, dominicaine de N. D. des Tourelles, *Si filius Dei es.* — TIRET (Dom J.), *L'introït « Invocabit me. »* — DILLIER (Fr. F.), F.S.C., *La communion « Scapulis suis ».* — LE GUENNANT (A.), *Le chant grégorien dans l'œuvre pastorale de Saint Pie X.* — *In memoriam : Mgr Henri Villetard.*
Nos 2-3. Liturgie solennelle. LERCARO (Card.), *Retournons à la liturgie solennelle.* — MALOVRIER (A.), *La liturgie solennelle, principes et réalisations.* — GAZEAU (Dom R.), *Vers la liturgie solennelle. La participation active des fidèles et les différents « styles » de célébration eucharistique.* — CLAIRE (Dom J.), *La messe basse solennisée.* — POTIRON (H.), *La polyphonie moderne dans le cadre de la liturgie solennelle.*
No 4. Saint Jean Baptiste. DELATTE (Dom P.), *Saint Jean Baptiste.* —

LACAN (Dom M. F.), *L'introït « De ventre »*. — CLAIRE (Dom J.), *Le répons « Ecce agnus Dei »*. — LONSAGNE (Dom J.), *Technique et prière chantée.*
N° 5. Messe XVII. *Réponse de la S. C. des Rites à S. Em. le Cardinal Feltin, au sujet du sens de l'expression « messe solennelle » dans l'Encyclique « Musicae sacrae disciplina »*. — ROBERT (Dom L.), *Chants de la terre, chants du ciel (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei)*. — GEOFFROY (H.), *Les Kyrie XVII, Un « Kyrie farci : le « Kyrie Salve »*. — ROMITA (Mgr F.), *l'Encyclique « Musicae sacrae disciplina »*.

Revue internationale du droit d'auteur. Paris, Lemoine.
Octobre 1956. CASTELAIN (R.), *Le plagiat en musique.*

La Revue musicale. Paris. Dir. A. RICHARD.
224. (1955). **Bela Bartok.** L'homme et l'œuvre, 1881-1945. RICHARD (A.), *Avant-propos.* — DELVINCOURT (C.), DELAGE (R.), DUREY (L.), FRID (G.), HARSANYI (T.), IBERT (J.), KOSMA (J.), MILHAUD (D.), POULENC (F.), *Hommage à Bela Bartok.* — BRELET (G.), *L'esthétique de Bela Bartok.* — BARTOK(J.), *Bartok, pionnier de la musicologie.* — BARTOK (B.), Écrits. *De la musique hongroise. Lettre à Irmy Jurkovics. Lettre à sa mère.* — HERNADI (L.), *Bela Bartok : le pianiste, le pédagogue, l'homme.* — DEMARQUEZ (S.), *Souvenirs et réflexions.* — GERTLER (A.), STEHMAN (J.), DOFLEIN (E.), LOPES GRAÇA (F.), *Souvenirs de collaboration avec Bartok.* — ARTHUYS (P.), *Bela Bartok, expression du phénomène contemporain.* — GERGELY (J.), *Les chœurs a Cappella de Bela Bartok.* — WEISSMANN (J. S.), *La musique de piano de Bartok ; l'évolution d'une écriture.*
225. Les Carnets Critiques. *Une valse inédite de Frédéric Chopin.* Introduction par Suzanne et Denise CHAINAYE. Reproduction en facsimilé des manuscrits. Partition.
226. Numéro spécial. **Aspects inédits de l'art instrumental en France** des origines à nos jours, sous la direction de Norbert Dufourcq. DUFOURCQ (N.), *Introduction.* — PERROT (J.), *Les origines de l'orgue carolingien.* — MACHABEY (A.), *Aperçus historiques sur les instruments de cuivre.* — VAN DEN BORREN (C.), *Utilisation du clavicorde, du clavecin et de l'épinette, jusqu'à la fin du XVe siècle.* — LESURE (F.), *Notes sur la facture du violon au XVIe siècle.* — DUFOURCQ (N.), *De l'emploi du temps des organistes parisiens sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV, et de leur participation à l'office.* — BENOIT (M.), *Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne.* — BOULAY (L.), *La musique instrumentale de Marin Marais.* — ROLLIN (M.), *La suite pour luth dans l'œuvre de Charles Mouton.* — CITRON (P.), *Autour des « Folies françaises » de François Couperin.* — BARTHELEMY (M.), *L'orchestre et l'orchestration des œuvres de Campra.* — BORREL (E.), *Notes sur l'orchestration de l'opéra « Jephté » de Montéclair (1733) et de la symphonie « Les Élémens » de J. F. Rebel (1737).* — LEMOINE (M.), *La technique violonistique de Jean-Marie Leclair.* — PAILLARD (J. F.), *Les premiers concertos français pour instruments à vent.* — GIL-MARCHEX (H.), *Le langage pianistique des compositeurs français.* — VIVIER (O.), *Innovations instrumentales d'Edgar Varèse.*
227. Carnets critiques. MACHABEY (A.), *La cantillation manichéenne.*
228. Carnets critiques. O'NEILL (M.), *Les deux passions de J. S. Bach dans la lumière des évangiles.*
229. Numéro spécial. **Autour de Frédéric Chopin.** Sa correspondance, ses portraits. *Chronologie de la vie de Frédéric Chopin.* — SYDOW (B. E.),

Histoire de la correspondance de Frédéric Chopin. — *Quelques lettres inédites de Frédéric Chopin.* — CHAINAYE (S. et D.), *Les lettres de Chopin à Delphine Potocka.* — MARIX-SPIRE (T.), *Madame Edmée de Musset et Chopin.* — BOROVSKY (A.), *Chopin et la vraie éloquence.* — TEULER (G.), *L'expression formelle du Romantisme chez Chopin.* — RICHARD (A.), *Les portraits de Chopin.* — IDZIKOWSKI (M.) et SYDOW (B. E.), *Les portraits de Fryderyk Chopin.*

230. Carnets critiques. Sampiero Corso et Henri Tomasi. *Avant-propos.* CHABAN-DELMAS (J.), *Lettre à la Revue musicale.* — VUILLERMOZ (E.), *Henri Tomasi.* — TOMASI (H.), *Pour un théâtre lyrique qui ne soit pas déraciné.* — CUTTOLI (R.), *Comment naît un opéra.* — *Analyse de « Sampiero Corso ».* — R. C., *L'histoire de Sampiero Corso.* — *Biographie et bibliographie de Henri Tomasi.* — VUILLERMOZ (E.), *La création à Munich de « Don Juan de Mañara ».*

231. Mozart. L'année Mozart en France. Livre du bi-centenaire. 1re partie : Hommage à Mozart. BERTHOIN (J.), *En l'honneur de Mozart.* — VOLLGRUBER (M.), *La bi-centenaire de Mozart tel que je l'ai vu.* — LÉON (P.), *Mozart,* — CAIN (J.), *Mozart en France.* — JAUJARD (J.), *La commémoration française de Mozart.* — *Hommage des musiciens français à Mozart* : AURIC, BALLIF, BAUDRIER, CAPDEVIELLE, DANIEL-LESUR, DELANNOY, DURUFLÉ, LANGLAIS, MIGOT, MILHAUD, SOUDÈRES, THIRIET, TOMASI. 2e Partie : l'homme et l'œuvre. NYS (C. de), *Spiritualité de Mozart.* — WITOLD (J.), *L'humanisme de Mozart.* — STEHMAN (J.), *Mozart le ressuscité.* — DUHAMEL (G.), *Destinée de Mozart.* — RAUGEL (F.), *Sur quelques œuvres faussement attribuées à Mozart.* — BOLL (A.), *Les opéras de Mozart et leur mise en scène en France.* — 3e partie : les voyages de Mozart. MOLLAT DU JOURDAIN (G.), *Les voyages de Mozart en France.* — FESCHOTTE (J.), *Mozart à Strasbourg.* — LINDNER (D.), *Les voyages de Mozart en Autriche.* — SIEBERT (F.), *Les voyages de Mozart en Allemagne.* — BORY (R.), *Les voyages de Mozart en Suisse.* — ONNEN (F.), *Les voyages de Mozart en Hollande.* — VAN DER LINDEN (A.), *Les voyages de Mozart en Belgique.* — KENYON (M.), *Les voyages de Mozart en Angleterre.* — 4e partie : Influence. Rapports. Conjonctures. DURON (J.), *Mozart et Beethoven.* — O'NEIL (M.), MOZART ET SCHUMANN. — CHAINAYE (S. et D.), *Mozart et Chopin.* — SOURIAU (E.), *Mozart et Ingres.* — ROY (J.), *Les écrivains français et Mozart.* — 5e partie. Quatre études sur Mozart. GERVAIS (F.), *Le langage harmonique de Mozart.* — HANDMAN (D.), *Réflexions sur quelques sonates pour piano de Mozart.* — SIOHAN (R.), *Le spiritualisme de Mozart.* — FERCHAULT (G.), *Considérations sur l'esthétique mozartienne et l'origine de ses affinités françaises.* 6e partie. Les manifestations de l'Année Mozart en France. PINCHERLE (M.), *Mozart à Aix-en-Provence.* — GÉNIN (R. E.), *Le bi-centenaire de Mozart aux Amis de la musique de Chambre de Paris.* — DELAGE (R.), *Le festival de Strasbourg.* — CUTTOLI (R.), *Les représentations du Petit-Trianon.* — RIVIÈRE (J. C.), *L'Opéra de Berlin au Théâtre des Champs-Élysées.* — AUCLERT (P.), *Gieseking, interprète de Mozart.* — BARBIER (J. J.), *Les disques de l'année Mozart.* — MICHON (L. M.), *Mozart à Paris. Exposition à la Bibliothèque nationale.* — DUPARCQ (J. J.), *La presse française devant le bi-centenaire de Mozart.* — BARBIER (J. J.), *Encore quelques notes à propos de disques.*

Romania. Paris. Dir. M. Roques.
1956, 1 (nº 305). Machabey (A.), *A propos du clavicorde et du pseudo Jacques de Liège.*

Société d'histoire et d'archéologie de Ribeauvillé.
18e bulletin 1955. Faller (R.), *Ribeauvillé, la confrérie et la fête des ménétriers.*

La Table ronde. Paris. Secr. P. Sipriot.
Nº 94, oct. 1955. Autour de Jean Cocteau. Rostand (C.), *La musique.* — Hommages de G. Auric, F. Poulenc.
Nº 97. Janv. 1956. L'amour courtois et les hérésies de la passion. Roland-Manuel, *La musique et l'amour courtois.*
Nº 101, mai, Mozart. Duron (J.), *Mozart.* — Pirona (G.), *L'humain Mozart.* — Barbier (P.), *Mozart et les siens.* — Kühner (H.), *Mozart secret.* — Roland-Manuel, *Mozart et l'esprit français.* — Stuckenschmidt (H. H.), *Mozart européen.* — Florenne (Y.), *Don Juan à n'en plus finir.* — Horowicz (B.), *Mozart homme de théâtre.* — Gautier (J. M.), *Mozart fut-il un musicien d'église ?* — Poulet (R.), *Mozart et les intellectuels.* — Kim (J. J.), *Mozart et le disque.* — Raugel (F.), *Paris fidèle au souvenir de Mozart.*
Nº 105, sept. Tableau de la civilisation américaine. Rostand (C.), *Y a-t-il une musique américaine ?*

Les Temps modernes. Paris. Dir. J. P. Sartre.
Nov. 1955. Hodeir (A.), *Le jazz moderne après la mort de Charlie Parker.*
Fév. 1956. Mounin (G.), *Poésie et chanson populaire.*

La Vie lyonnaise. Lyon.
Nov. 1956. — Beaumont (J.), *Mozart à Lyon.*

Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique Le Vieux papier. Paris. Prés. E. Olivier.
Nº 176 (juillet 1956) Desfeuilles (A.) *La musique aux armées.*

ALLEMAGNE

Archiv für Musikwissenschaft. Trossingen. Ed. W. Gurlitt, réd. H. H. Eggebrecht.
XII (1955), 4. Lottermoser (W.), *Akustische Beurteilung elektronischer Musikinstrumente.* — Dahlhaus (C.), *Die termini Dur and Moll.* — Apfel (E.), *Der klangische Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert.* — Jung (H. R.), *Die dresdener Vivali-Manuskripte.* — Jonas (O.), *Die « Variationen für eine liebe Freundin » von Johannes Brahms.*
XIII (1956), 1. Hammerstein (R.), *Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild.* — Husmann (H.), *Die älteste erreichbare Gestalt des St. Galler Tropariums.* — Massenkeil (G.), *Die Wiederholungsfiguren in den Oratorien Giacomo Carissimis.* — Stephan (R.), *Aus der alten Abtei Reichenau.* — Osthoff (W.), *Trombe sordine.*
2. Danckert (W.), *Hirtenmusik.* — Irtenkauf (W.), *Das Seckauer Cantionarium vom Jahre 1345 (Hs. Graz 756).* — Schmiedel (P.), *Zur Frage der Dur-Moll-Polarität.* — Beurmann (E. H.), *Die Reprisensonaten Carl Philipp Emanuel Bachs.*

Bach-Jahrbuch. Berlin. Dir. A. Dürr et W. Neumann.

1953. Löffler (H.), *Die Schüler Joh. Seb. Bachs.* — Schubart (C.), *Anna Magdelena Bach. Neue Beiträge zu ihrer Herkunft und ihren Jugendjahren.* — Dürr (A.), *Johann Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037.* — Hering (H.), *J. S. Bachs Klaviersonaten.* — Vetter (W.), *Die Trompeten in Bachs dritter Orchesterouverture.* — Freyse (C.), *Die Spender des Bach-Pokals.* — Schmieder (W.), *Das Bachschriftum 1945-1952.*

1954. *Theodor Biebrich* †. — Schrammek (W.), *Die musik-geschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Joh. Seb. Bach.* — Serauky (W.), *Die « Johannes-Passion » von Joh. Seb. Bach und ihr Vorbild.* — Dalhaus (C.), *Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers.* — Jauernig (R.), *Zur Kantate « Ich hatte viel Bekümmernis ».* (B. W. V. Nr. 21). — Keller (H.), *Studien zur Harmonik Joh. Seb. Bachs.* — Speer (K.), *Die Artikulation in den Orgelwerken Joh. Seb. Bachs.* — Dürr (A.), *Neues über die Möllersche Handschrift.* — Stephan (R.), *Über das Ende der Generalbasspraxis.* — Schubart (C.), *Johann Sebastian Bachs Wohnung in Köthen.* — Freysé (C.), *Der Nachlass des Bach-Genealogen Hugo Lämmerhirt.*

1955. *Günther Ramin* †. — Anton (K.) †, *Neue Erkentnisse zur Geschichte der Bachbewegung.* — Dahlhaus (C.), *Bachs konzertante Fugen.* — Van Leyden (R.), *Die Violinsonate BWV. 1024.* — Freyse (C.), *Wieviel Geschwister hatte J. S. Bach ?.* — Smend (F.), *Der Pokal im Eisenacher Bach-Museum.*

Beethoven-Jahrbuch. Bonn. Ed. P. Mies et J. Schmidt-Görg.

1953-54. Weise (D.), *Ungedruckte oder nur teilweise veröffentlichte Briefe Beethovens aus der Sammlung H. C. Bodmer, Zürich.* — Kahl (W.), *Zur Geschichte des Bonner Beethovendenkmals. Mit einem Brief Anton Schindlers.* — Mies (P.), *Ludwig van Beethovens Werke über seinen Kontretanz in Es-dur.* — Hess (W.), *Beethovens Zapfenstreiche in F-dur.* — Ballin (E. A.), *Beethoven-Schriftum von 1939 bis 1952.* — Schmidt-Görg (J.), *Bericht über das Beethoven-Archiv.* — *Anhang : Beethoven, Zapfenstreiche Nr 1 und Nr 3.*

Festschrift der Händelfestspiele 1956. Halle. Leipzig. Ed. W. Siegmund-Schultze.

Schneider (M.), Schuberth (H.), *Zum Geleit.* — *Das Programm der Händelfestspiele 1956.* — Dietz (F.), *Fünf Jahre Händel-Oper im Theater des Friedens.* — Siegmund-Schultze (W.), *Händels Trauer-Anthem und Mozarts Requiem.* — Sasse (K.), *Handlungen und Wandlungen in Händels « Poro ».* — Hentschel (G.), *Kann ein Werktätiger Händels Musik verstehen ?* — Holtmann (E.), *Georg Friedrich Händels Concerti grossi.* — Rackwitz (W.), *Stileinflusse in Händels Klavierwerken.* — Rammelt (A.), *Hausmusikpflege an der Geburtsstätte Georg Friedrich Händels.* — Saupe (M.), *Alfred Rahlwes zum Gedächtnis.* — Zschoch (F.), *Zur Hallischen Händel-Ausgabe.*

Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage. Leipzig. Ed. W. Vetter.

Vetter (W.), *Der Festschrift zum Geleit.* — Fleischhauer (G.), *Zur Geschichte des Knabengesanges im ausgehenden Altertum.* — Husmann (H.), *Das « Alleluia multifarie » und die vorgregorianische Stufe des Sequenz-*

gesanges. — BACHMANN (W.), *Die Verbreitung des Quintierens im europäischen Volksgesang des späten Mittelalters.* — ENKE (H.), *Der « hofedon » des Meisters Boppe.* — FELDMANN (F.), *Alte und neue Probleme um Cod. 2016 des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau.* — ALBRECHT (H.), *Zur Rolle der Kontrafaktur in Rhaus « Bicinia » von 1545.* — ENGEL (H.), *Nochmals die Intermedien von Florenz 1589.* — EGGEBRECHT (H. H.), *Das Leben des Melchior Vulpius.* — SERAUKY (W.), *Die Affekten-Metrik des Isaac Vossius in ihrem Einfluss auf Joh. Kuhnau and Joh. Seb. Bach.* — BESSELER (H.), *Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs.* — WACKERNAGEL (P.), *Beobachtungen am Autograph von Bachs Brandenburgischen Konzerten.* — FELLERER (K. G.), *Bachs Johannes-Passion in der lateinischen Fassung Fortunato Santinis.* — HEINITZ (W.), *Taktprobleme in Joh. Seb. Bachs « Wohltemperierten Klavier ».* — REUTER (F.), *Einführung in die zweistimmigen Inventionen Bachs.* — STEGLICH (R.), *Der erste Contrapunctus der « Kunst der Fuge » Joh. Seb. Bachs.* — BRAUN (W.), *Die Brüder Nagel und das Collegium musicum Joh. Seb. Bachs.* — MOSER (H. J.), *Die « andere » Kaffeekantate.* — KÜMMERLING (H.), *Fünf unbekannte Kantate in Reinhard Keisers Autograph.* — STEIN (F.), *Eine komische Schulmeister-Kantate von Georg Philipp Telemann und Johann Adolf Hasse.* — HAAS (R.), *Antonio Salieris vergessene Familie.* — GLASENAPP (F. VON), *Eine Gruppe von Symphonien und Ouvertüren für Blasinstrumente von 1793-1795 in Frankreich.* — SCHMITZ (E.), *Formgesetze in Mozarts « Zauberflöte ».* — MÜLLER-BLATTAU (J.), *Beethoven im Spätwerk.* — VIRNEISEL (W.), *Otto Nicolai als Musiksammler.* — SIEGMUND-SCHULTZE (W.), *Brahms' vierte Symphonie.* — KRECH (H.), *Richard Wagner als Sänger und Sprecher.* — WOLFF (H. C.), *Hugo Riemann, der Begründer der systematischen Musikbetrachtung.* — REBLING (O.), *Kleine Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Halle.* — SCHMITZ (H. P.), *Über die Verwendung von Querflöten des 18. Jahrhunderts in unserer Zeit.* — ZINGEL (H. J.), *Die Harfe in der Musik unserer Zeit.* — BORRIS (S.), *Hindemiths harmonische Analysen.* — MEYER (E. H.), *Künstlerisches und wissenschaftliches Denken.* — WESTPHAL (K.), *Historische und absolute Bedeutung in der Musik.* — WIORA (W.), *Zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit.* — SÖHNGEN (O.), *Kirchenmusik und Theologie.* — DANCKERT (W.), *Melodische Funktionen.* — OBERBORBECK (F.), *Original und Bearbeitung. Versuch einer Klarung der Terminologie.* — DENHERT (M.), *West und Unwert des Anekdotischen.*

Händel-Jahrbuch. Leipzig. Ed. SCHNEIDER et R. STEGLICH.

1955. SIEGMUND-SCHULTZE (W.), *Die halleschen Händel-Festspiele 1952 bis 1954.* — SCHNEIDER (M.), *Wir gedenken der seit 1933 verstorbenen Händel-Forscher.* — RUDOLPH (J.), *Romain Rolland und sein Händel-Bild.* — STEGLICH (B.), *Ein Seitenstück zu Händels « Largo ».* — BRAUN (W.), *B. H. Brockes « Irdisches Vergnügen in Gott » in der Vertonungen G. Ph. Telemanns und G. Fr. Händels.* — SERAUKY (W.), *Bach-Händel-Telemann in ihrem musikalischen Verhältnis.* — KÜMMERLING (H.), *Heinrich Bokemayers Kopie von Händels erster Fassung des « Laudate pueri Dominum ».* — SASSE (K.), *Verzeichnis des Schriftums über Georg Friedrich Händel für die Jahre 1933-1954.* — SASSE (K.), *Verzeichnis der Schallplaten mit Werken von Georg Friedrich Händel in Deutschland für die Jahre 1952-1954.*

1956. SIGMUND-SCHULTZE (W.), *Aufgaben und Ziele der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft.* — SIEGMUND-SCHULTZE (W.), *Wolfgang Amadeue Mozart unter dem Einfluss Georg Friedrich Händel.* — RUCKHERT (H.), *Das musikalische Theater rust nach Händel.* — GOLDSBROUGH (A.), *Zur Händelschen Aufführungspraxis.* — BURZ (H.), *Hanns Niedecken-Gebhard.* — RUDOLPH (J.), *Historismus oder historischer Sinn ?* — MÖLLER (H.), *Händel und das Volkslied.* — MEYER (E. H.), *Hat Händel Werke für zwei Flöten ohne Bass geschrieben ?* — SERAUKY (W.), *Das Ballett in G. F. Händels Opern.* — MIES (P.), *Stilerkennung bei Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel.* — SMITH (W. C.), *Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels.*

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Cologne. Dir. K. G. FELLERER.

1954. HUCKE (H.), *Improvisationen im Gregorianischen Gesang.* — KUNZ (L.), *Herkunft und Bedeutung des Episems.* — LIPPHARDT (W.), *Ein Quedlinburger Antiphonar des 11. Jahrhunderts.* — KLASSEN (J.), *Das Parodieverfahren in der Messe Palestrinas.* — FEDERHOFER (H.), *Pietro Antonio Bianco und seine Vorgänger Andreas Zweiller und Pietro Ragno an der Grazer Hofkapelle.* — QUOIKA (R.), *Das Prager Provinzialkonzil 1860 und die Kirchenmusik.* — WALTER (R.), *Max Regers Choralvorspiele in ihrer Auseinandersetzung mit geschichtlichen Vorbildern.*

1955. KUNZ (L.), *Beda über rein-rhythmische und gemischtrhytmische Liedtexte.* — LIPPHARDT (W.), *Punctum und Pes im Cod. Laon 249.* — KLASSEN (J.), *Zur Modellbehandlung in Palestrinas Parodiemessen.* — KÖLLNER (G. P.), *Die Bedeutung des Johann Philipp von Schönborn für die Reform des liturgischen Kirchengesanges.* — HUCKE (H.), *G. O. Pitoni und seine Messen im Archiv der Cappella Giulia.* — QUOIKA (R.), *Fr. Thomas Schwarz S. J. (1695-1754) und der Orgelbau der Gesellschaft Jesu in Böhmen.* — OEPEN (H.), *Zur Kölner Kirchenmusik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.*

Musica. Kassel. Dir. F. HAMEL.

1956. 1. SEEFRIED (I.), *Mozart über den Zeit.* — BLUME (F.), *Mozart in der Nachwelt.* — RIEMER (O.), *Zur Durchführung in Mozarts Klaviersonaten.* — NETTL (P.), *Mozart als Freimaurer.* — HAMEL (F.), *Unsere Begegnung mit Mozart.* — PREUSSNER (E.), *Die Mitte echter Kunst. Realismus und Formalismus in der Musik.* — SCHMITZ (H. P.), *Vom musizierenden Menschen.*

2. LINDLAR (H.), *Universalist und Humanist. A. Honegger.* — HONEGGER (A.), *Komponisten als Filmhelden.* — LIESS (A.), *Der Affect des Barock in bildender Kunst and Musik.* — REDLICH (H. F.), *Wozzeck, Dramaturgie und musikalische Form.* — FALVY (Z.), *Beethovens Beziehungen zu Ungarn.*

3. HINDEMITH (P.), *Von der musikalischen Schöpfung.* — KRAUSE (E.), *Tagebuch einer sowjetischen Reise.* — BUSCH (H.), *Licht un Schatten im deutschen Opernbetrieb.* — STERNBERG (B.), *Die Spielmannmusik von Dalarna.*

4. NEUMANN (W.), *Ein Leben im Dienste Sebastian Bachs. Thomaskantor Ramin.* — EGGEBRECHT (H. H.), *Johann Pachelbel.* — BERNER (A.), *Hintergründe einer Hochschulberufung. Max Bruch und Willy Hess.* — TIESSEN (H.), *Eerinnerung an Paul Höffer.* — OESER (F.), *Otakar Sourek.*

5. VAN DEN BORREN (C.), *Roland de Lassus.* — BOETTICHER (W.),

Orlando di Lasso. — KARMANN (R.), *Reformator der russischen Kirchenmusik. Gretschaninow.*

6. SAMSON (I.), *Und Mensch sein hiess ihm Bruder sein.* — SCHMIDT (P.), *Kaminskis Bielefelder Jahre.* — REISFELD (B.), *Für und wieder Petrillo.* — HESS (W.), *Der freie Mann.* — FRANZE (J.), *Glanz und Elend des Musiklebens in Buenos-Aires.*

7-8. RIEMER (O.), *Robert Schumanns Aktualität.* — HUSMANN (H.), *Schumann als Gestalter.* — BERNHARDT (K. F.), *Schumanns Weggefährtin.* — BASER (F.), *Ein Student in Heidelberg.* — STRÖTER (M. M.), *Das Dunkel kam wieder.* — HONOLKA (K.), *Hat das Publikum versagt?* — WAGNER (K.), *Zwischen Abonnent und Parlament.* — *Panofsky* (W.), *Welcher Nachwuchs hat keine Chance?* — HAMEL (F.), *Bach und Mozart im Lichte der Geistesgeschichte.* — YZERDRAAT (B.), *Begegnung mit Südostasien.*

9. HAMEL (F.), *Zwischen Liebfrauen und Westminster (Händel).* — GURLITT (W.), *Vom Klangbild der Barockmusik.* — HUDSON (F.), *Die Händel-Tradition in England.* — STEGLICH (R.), *Händelsschwieriger Enthusiasmus.* — SCHNEIDER (M.), HORST-TANU MARGRAF, *Die Händel-Feste in Halle.* — SERAUKY (W.), *Händel als Meister des Oratoriums.* — CORRODI (H.), *Othmar Schoeck 70 jährig.*

10. FORNEBERG (E.), *Schulmusik in Gefahr.* — PIERSIG (J.), *Heinrich Schütz und die Musikerziehung.* — LINDLAR (H.), *König der Sterne. Eine unbekannte Kult-Kantata von Strawinsky.* — HEWETT (R.), *Haslemere* — GARRECHT (F.), *Voltaire and die Musik.* — WIENER (A.), *Kleiner Knigge für Musikkenner.*

11. BAUM (G.), *Zur Psychologie des Berufsangers.* — RUTZ (H.), *Die Oper der Zukunft.* — RIEMER (O.), *Probleme der Fünfstimmigkeit.* — GENTZ (G.), *Prinzipien des Urheberrechts.* — GODMANN (S.), *Bachs Bibliothek.*

Die Musikforschung. Kiel et Kassel. Dir. H. ALBRECHT, etc.

1955, IV. BOETTICHER (W.), *Neue Lasso-Funde.* — HICKMANN (H.), *Unbekannte ägyptische Klangwerkzeuge III. Knochenpfeifen. IV. Blockflöten. V. Sackpfeife. VI. Querflöte.* — KUNZ (L.), *Textrhythmus und Zahlenkomposition in frühen Sequenzen.* — FREY (H. W.), *Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle (suite).* — NETTL (P.), *Die Tänze Jean d'Estrées.* — GIEGLING (F.), *Giacomo Antonio Perti (1661-1756).* — LAYER (A.), *Die ersten Augsburger Jahre Hans Leo Hasslers.* — FORNAÇON (S.), « *Da Jesus an dem Kreuze stund* » *als Melodievorlage.* — NEUMANN (O.), *Zum Musikleben der Marschenstadt Wilster um 1650.* — ENGEL (H.), *6. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Oxford.* — ALBRECHT (H.), « *Der neue Grove* » *und die gegenwärtige Lage der Musiklexikographie.* — ROHLOFF (E.), *Rückerinnerung und Erwiderung.*

1956, I : ANTONOWYTSCH (M.), *Renaissance-Tendenzen in den Fortuna-desperata-Messen von Josquin and Obrecht.* — RÖMHILD (H.), *Die Matthäus-Passion von Johann Theodor Römhild.* — FÄHNRICH (H.), *Romain Rolland als Musikwissenschaftler.* — FREY (H. W.), *Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle (suite).* — ALBRECHT (H.), *Otto Gombosi zum Gedächtnis.* — GUTBIER (E.), *Ist Johann Sebastian Bach 1714 in Kassel gewesen?* — STEPHAN (R.), *Prinzipielles zu den Leopoldsoffizien.* — FISCHER (K. von), *Zu Johannes Wolfs Über-*

tragung des Squarcialupi-Codex. — HECKMANN (H.), *Tagung der Gesellschaft für Musikforschung in Leipzig.*

II. DALHAUS (C.), *Musiktheoretisches aus dem Nachlass des Sethus Calvisius.* — FREY (H. W.), *Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X und zu seiner Privatkapelle* (*fin*). — RATZ (E.), *Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des Finales der VI. Symphonie.* — TOPEL (H.), *Klangästhetik und Aufführungspraxis.* — HUSMANN (H.), *Jacques Handschin zum Gedächtnis.* — PAOLI (R.), *Fausto Torrefranca † 26 November 1955.* — KRÜGER (W.), *Zur Frage der Rhythmik des St. Martial-Conductus « Jubilemus ».* — SALMEN (W.), *Mittelalterliche Totentanzweisen.* — LAYER (A.), *Die Anfänge der Lautenbaukunst in Schwaben.* — VIRNEISEL (W.), *Haydn und Gœthe.* — ENGELBRECHT (C.), *Ein Fund aus der Kasseler Landesbibliothek.* — REINHARD (K.), *Zur Quellensituation der Musikethnologie in Deutschland.* — JONAS (O.), *Bibliographische Miszellen zu Mozart und Chopin.* — HICKMANN (H.), *Randbemerkungen zu A. Berners Besprechung.* — HUSMANN (H.), *Annales musicologiques. Ein neues internationales musikwissenschaftliches Jahrbuch.* — FORNAÇON (S.), *Kaspar Ulenberg und Konrad von Hagen* (*Zur Neueausgabe der Psalmen des Conrad Hagius*). — DÜRR (A.). *Grundsätzliches and Spezielles zu Neueausgaben barocker Kirchenkantaten.*

III. IRTENKAUF (W.), *Die Weihnachtskomplet im Jahre 1345 in Seckau.* — WIORA (W.), *Zum Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation.* — JERGER (W.), *Ein Musikalieninventar aus dem Jahr 1661 im Katalog von St. Urban.* — HERTZMANN (E.), *Manfred Bukofzer.* — DANCKERT (W.), *Tonmalerei und Tonsymbolik in der Musik der Lappen.* — BARBLAN (G.), *Ottavio Tiby* (*19.5. 1891 bis 4.12.1955*). — SCHRAMMEK (W.), *Zur Numerierung im Buxheimer Orgelbuch.* — STEPHAN (R.), *Drei Fragen zum Goglauer Liederbuch.* — NETTL (B.), *Musikalische Völkerkunde in Amerika.* — SCHRÖDER (F.), *Die Instrumentation von Mozarts « Misericordias Domini » KV 222* (*205 a*). — ENGLÄNDER (R.), *Die Mozartskizzen der Universitätsbibliothek Uppsala.* — KAHL (W.), *Aus den Schriften zum Mozartjahr 1956.* — JÜTTNER (K. R.), *Kleine Chopiniana.* — ROGGE (W.), *Das romantische Klangbild im Spiegel des Tritonus.* — REINOLD (H.), *Zur Phänomenologie der Oper.* — MISCH (L.), *Reminiszenz, Zitat, Duplizität.*

Neue Zeitschrift für Musik. Hanovre, Munich, Augsbourg. Dir. K. H. WÖRNER.

1956, 1. W. A. Mozart zum 200. Geburtstag. STUCKENSCHMIDT (H. H.), *Mozart heute.* — DALCHOW (J.), *Ein Wunderkind, Glanz und Schatten.* — VALENTIN (E.), *Mozarts « Gedaechtnis Feyer ». Betrachtungen zu einem Jubiläum.* — WÖRNER (K. H.), *Zum « Fugenthema » der Zauberflöten-Ouverture.* — ENGEL (H.), *Wandlungen des Mozartbildes.* — SCHENK (E.), *Ist unser Wissen um Mozarts Leben abgeschlossen ?* — ZINGEL (H. J.), *Mozart und die Harfe.*

2. WEBER (A.), *Über die moderne Kunstund ihr Publikum.* — PRIEBERG (F. K.), *Der melodische Archetyp.* — EHINGER (H.), *Arthur Honegger.* — WÄNGLER (H. H.), *Die wissenschaftliche Phonetik.* — IRTENKAUF (W.), *Choral und Choralforschung in unserer Zeit.*

3. EGK (W.), *Oper die zauberhafte Ungeheuerlichkeit.* — FEILER (M. C.), *Das Musiktheater überflügelt die Sprechbühne.* — REGNER (O. F.). *Im*

Ballett, Augen auf und Ohren zu ? — FUCHS (P. P.), *Die Oper in den USA.*

4. MISCH (L.), *Ein unbekanntes « Impromptu » von Beethoven. Erstveröffentlichung.* — Unsere Rundfrage : Beethovens Orchesterwerke, mit oder ohne Retuschen ? [réponses de G. WAND, E. JOCHUM, B. VONDENHOFF, G. E. LESSING, W. HESS]. — BOLLERT (W.), *Baldassare Galuppi.* — KELLER (W.), *Krisis des Interpretentums ?*

5. WÖRNER (K. H.), *Musik im technischen Zeitalter.* — RICHTER (H. P.), *Gefahren der Perfektionierung.* — LEIB (W.), *Die Glocke im Lichte neuer Erkenntnisse.* — LUNGERSHAUSEN (H.), *Um das « Play back ».* — LIEBERKNECHT (O.), *Tonbandaufnahmen im Dienste der Musik.*

6. KIRCHMEYER (H.), *Serenitas, ein Grundgedanke des modernen Klassizismus.* — MÜLLER-BLATTAU (J.), *Das Mozartbild Mörikes und seines Freundeskreises.* — BORRIS (S.), *Frühromantik.* — SALMEN (W.), *Eichendorffs Musikanschauung.* — RAPPL (E.), *Der Chor, den sich Wilhelm Furtwängler wünschte.*

7-8. Robert Schumann zum 100. Todestag. VALENTIN (E.), *Der « andere » Schumann.* — FLESCHIG (E.), *Erinnerungen an Robert Schumann.* — CALLOMON (F. T.), *Unbekannte Briefe Robert und Clara Schumanns.* — FRIES (O.), *Musik, Spiegel der romantischen Seele.* — ABRAHAM (G.), *Schumanns Werke II und III.* — VONDENHOFF (B.), *Die beiden Fassungen der d-moll Symphonie.* — STAM (H.), *Schumanns Rückschau auf Bach.* — LEEUWE (H. de), *Zur Deutung der « Kinderszenen ».* — LEIPOLD (E.), *Vom Melodieklang in der Klaviermusik Robert Schumanns.* — BOETTICHER (W.), *« Gesange der Frühe » Schumanns letztes Klavierwerk.* — FORGER (I.), *Schöpferische Musikkritik.* — NEIGHBOUR (O. W.), *Schumanns dritte Violinsonate.* — EISMANN (G.), *Das Robert-Schumann-Museum zu Zwickau.*

9. MALER (W.), *Neue Musik ohne Publikum ?* — FOLDES (A.), *Bartòks Klavierwerke.* — HENZE (H. W.) et CRAMER (H. von), *« König Hirsch :* Auszug aus dem ersten Akt. — BERENDT (J. E.), *Ist die Jazz-musik ein Abbild unserer Zeit ?*

10. SILBERMANN (A.), *Zur Frage : Was ist eigentlich Musiksoziologie ?* — VOGT (H.), *Oskar Loerkes Bekenntnis zur.* — LINDLAR (H.), *Strawinskys « Canticum sacrum ».* — ZIMMERREIMER (K.), *Wandel der Liebhaberorchester.* — LEMACHER (H.), *Die Kirchenmusik-Enzyklika.*

11. KELLER (H.), *Ornamentik-einmal anders gesehen.* — BAUM (G.), *Zur Entstehung von Strauss-Hoffmansthals « Frau ohne Schatten ».* — BACHLER (K.), *An Honeggers Grab.* — MISCH (L.), *Sind Änderungen in Beethovens Instrumentation zulässig ?* — TRAIMER (R.), *Zum Problem der musikalischen Werkanalyse.*

12. ADORNO (T. W.), *Das Pantheon von Best-Sellern.* — KERNER (D.), *W. A. Mozarts Krankheiten und sein Tod.* — DIBELIUS (V.), *Der Stand der Urheberrechtsreform.*

Ottheinrich. Gedenschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstenzeit in der Pfalz (1556-1559).

Mai, 1956. HERMELINCK (S.), *Ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544.*

Richard Strauss Jahrbuch. Bonn. Ed. W. SCHUH.

1954. Erster Teil : Aus dem Nachlass Richard Strauss. — BÜLOW

(H. von), Strauss (R.), *Briefwechsel.* — Strauss (R.), *Tagebuch der Griechenland-und Ägyptenreise* (*1892*). — Strauss (R.), *Zwei Lieder aus Calderons « Richter von Zalamea ». 1. Liebesliedchen. 2. Lied der Chispa.* [chant et piano]. — Strauss (R.), *Zugemessne Rhythmen* (*aus Goethes « West-östlichen Divan »*) [chant et piano]. — Zweiter Teil : Aufsätze und Berichte. Wilhelm (K.), *Die geplante Volksoper « Till Eulenspiegel ».* — Trenner (F.), *Richard Strauss und Ernst von Wolzogen.* — Schuch (W.), *Zur Vertonung des « Divan Gedichts » Zugemessne Rhythmen.* — Wilhelm (R.), *« Die Donau »* (*Fragment einer sinfonischen Dichtung*). — Strobel (H.), *Ein deutscher Weltbürger : Richard Strauss.* — Roth (E.), *Richard Strauss in London 1947.* — Hartmann (R.), *« Die Liebe der Danae » in Salzburg 1944.* — Tenschert (R.), *Richard Strauss und die Salzburger Festspiele.*

Zeitschrift für Ethnologie. Braunschweig.
1956 (t. 81). 1. Holzknecht (K.), *Die Musikinstrumente der Azera.*

ANGLETERRE

The Chesterian. Londres, Chester.
N° 185. Winter 1956. Lockspeiser (E.), *Arthur Honegger.* — Raynor (H.), *Some thoughts on twentieth century English song.* — Mendl (R. W. S.), *Operatic symbolism.*
N° 186. Spring 1956. Crankshaw (G.), *The art of Alan Rawsthorne.* — Field (M. G.), *The achievement of Carlos Chavez.* — Weis (F.), *Musical inheritance of a Danish family* [Bentzon]. — Drewry (V.), *A tolerant approach to contemporary music.*
N° 186 [sic pour 187]. Summer 1956. Truscott (H.), *Nicolas Medtner.* — Antcliffe (H.), *Stray thoughts about simplicity.* — Raynor (H.), *Some problems of opera.*
N° 188. Autumn 1956. Raynor (H.), *Stravinsky the teacher. I.* — Gervais (T. W.), *Nationalism in contemporary music.* — Klein (J. W.), *Mussorgsky's neglected masterpiece* [Khovanshchina].

Consort. Londres. Ed. D. Swainson.
N° 12. July, 1955. Dolmetsch (M.), *Personal recollections of Arnold Dolmetsch* (*Part* 6). — Dolmetsch (C.), *A practical approach of Bach's violin sonatas.* — Peter (H.), *An introduction to Ganassi's treatise on the recorder* (1535). — Danks (H.), *The influence of Attilio Ariosti.* — Swainson (D.), *On playing the clavichord.*
N° 13. July 1956. Dolmetsch (M.), *Personal recollections of Arnold Dolmetsch* (*part* 7). — Dolmetsch (C.), *A prospectus by Thos. Stanesby, junior, recorder maker, 1692-1754.* — *« Elizabeth-Claude Jacquet de La Guerre... by Titon du Tillet ».* — Dolmetsch (N.), *John Taverner.* — *Mozart. An excerpt from the reminiscences of Michael Kelly* (*1826*). — Dolmetsch (C.), *The crwth.* — Ring (L.), *Two recent finds in Durham Cathedral Library* [Copie ms. du XVIII[e] s. des Toccatas de Bach en ut mineur, ré mineur et mi mineur, et d'une Chaconne pour violon et b. c., peut-être de Geminiani].

The Galpin society journal. Ed. T. Dart.
VII, April 1954. Boston (J. L.), *An early virginal-maker in Chester and*

his tools. — DART (T.), *The instruments in the Ashmolean museum.* — LESURE (F.), *La facture instrumentale à Paris au XVIe siècle.*

VIII, March, 1955. SKEAPING (K.), *Some speculations on a crisis in the history of the violin.* — DART (T.), *A hand-list of English instrumental music printed before 1681.* — HALFPENNY (E.), *The bass recorders of Bressan.* — PICKEN (L.), *The origine of the short lute.* — HAYES (G.), *Music in the Boteler Muniments.* — EISENBERG (J.), *The « Chord » in monocord, clavicord, harpsicord and vocal cord.* — HALFPENNY (E.), *The French hautboy : a technical survey. Part II.*

Journal of the International folk music council. Cambridge. Hon. secr. M. KARPELES.

VIII, 1956. KINGSLEY (V.), *Impressions of Oslo, 1955.* — NICOL (E. J.), *Third international folk dance festival.* Proceedings of the eighth conference. — DAL (E.), *Scandinavian folk music, a survey.* — SHAW (P. S.), *Scandinavian folk music on British soil.* — BJØRNDAL (A.), *The Hardanger fiddle.* — BAYARD (S. P.), *Some folk fiddler's habits and styles in Western Pennsylvania.* — ŽGANEC (V.), *Folklore elements in the Yugoslav orthodox and Roman catholic liturgical chant.* — WACHSMANN (K. P.), *Harp songs from Uganda.* — EMSHEIMER (E.), *Singing contests in central Asia.* — PLICKA (K.), *Songs of the Slovac mountains.* — WOLFRAM (R.), *European song-dance forms.* — HUBER (W. S.), *Swiss dancing-songs.* — MICHAELIDES (S.), *Greek song-dance.* — BARBEAU (M.), *« Rondes » from French Canada.* — SHOVRAN (O.) et MLADENOVIČ (O.), *Problèmes et méthodes de l'adaptation scénique des danses populaires.*

Report of the Radio commission. DAHMEN (H. J.), *Methods and possibilities of presenting folk music in radio.* — REISCHEK (A.), *Collecting methods as affected by modern technical equipment.* — KLUSEN (E.), *Problems of recording authentic folklore.* — BRENTA (G.), *Collecting and presentation of folk music in television.* — MARCEL-DUBOIS (C.), *The relation between broadcasting organisations and specialised folk music institutions.*

Journal of the Royal anthropological institute. Londres.

1953, t. 83. WACHSMANN (K. P.), *Musicology in Uganda.*

Man. Londres.

1955, t. LV. SIMMONS (D.), *Efik iron gongs and gong signals.*
1956, t. LVI. FAGG (B.), *The Discovery of multiple rock gongs in Nigeria.*

Monthly musical record. Londres. Augener.

1956. January-February. POULTON (D.), *Notes on the technique of the lute.* — RAYNOR (H.), *Dramatic style in opera.* — TRUSCOTT (H.), *The instrumental music of Robert Volkmann.* — GODMAN (S.), *Greeting's « Pleasant companion for the flagelet ».*

March-April. ARNOLD (D.), *Gastoldi and the English ballet.* — MONTAGU-NATHAN (M.), *A. T. Gretchaninov : 1864-1956.* — CARRITT (G.), *Harald Saeverud.* — KING (A. H.), *Some notes on the armonica.*

May-June. BENNETT (R. S.), *Mendelssohn as editor of Handel.* — SEAR (H. G.), « *The Spook sonata* » [du dramaturge Stringberg]. — YEOMANS (W.), *The « Canzoni » (1615) of Giovanni Gabrieli.* — NETTL (R.), *Egon Wellesz : two choral compositions.*

July-August. BARFORD (P. T.), *Mozart's detachment.* — CLAPHAM (J.),

Dvořák and folk-song. — KELLER (H.), *Serial octave transpositions.* — SUCKLING (N.), *The neglected art of singing.*

September-October. TRUSCOTT (H.), *Franz Schmidt : symphonist.* — KELLER (H.), *Serial octave transpositions. II.* — RAYNOR (H.), *Quotation, allusion and plagiarism.* — ANTCLIFFE (H.), *Jaap Vranken : 1897-1956.*

November-December. SADIE (S.), *Mozart's second thoughts.* — BROWN (M. J. E.), *Chopin's « Lento con gran espressione ».* — MACKERNESS (E. D.), *Leigh Hunt's musical journalism.* — WOOD (R. W.), *Skryabin and his critics.*

Music and letters. Londres. Ed. E. BLOM.

1956. XXXVII, I. CLIVE (G.), *The demonic in Mozart.* — DENT (E. J.), *Emanuel Schikaneder.* — KING (A. H.), *Mozart on the gramophone.* — MAC ARDLE (D. W.), *Beethoven and George Thomson.* — DICKINSON (A. E. F.), *Round about « The midsummer marriage »* [de M. Tippett]. — HALFPENNY (E.), *A French commentary on Quantz.*

II. REDLICH (H. F.), *A new Welsh folk opera* [The black ram, de I. Parrott]. — SADIE (S.), *The wind music of J. C. Bach.* — COURT (G.), *Hector Berlioz and Alfred de Vigny.* — DEMMERY (M.), *The hybrid critic.* — SPENSE (K. G. F.), *The learned Doctor Busby.* — INGRAM (R. W.), *Music in the plays of Marston.* — DONINGTON (R.), *Baroque music on the gramophone.*

III. DART (T.), *Maurice Greene and the national anthem.* — CANTRICK (R.), *« Hammersmith » and the two worlds of Gustav Holst.* — CUTTS (J. P.), *Early seventeenth-century lyrics at St. Michael's college.* — BROWN (M. J. E.) *Schubert's settings of the « Salve Regina ».* — LA RUE (J.), *A « Hail and farewell » quodlibet symphony* [de P. Wranitzky]. — BURTON (H.), *French provincial academies.* — MASON (C.), *Modern music on the gramophone.*

IV. — MUMFORD (I. L.), *Musical settings to the poems of Sir Thomas Wyatt.* — SZABOLCSI (B.), *Exoticisms in Mozart.* — FORD (W. K.), *Concerning William Parsons.* — BENNETT (R. S.), *Three abridged versions of Bach's St. Matthew Passion.* — NORWOOD (E. L.) and GREEN (D. B.), *A new Schubert letter.* — DART (T.), *The printed fantasies of Orlando Gibbons.* — CLAPHAM (J.), *Dvořák's first cello concerto.* — MACKERNESS (E. D.), *Edmund Garney and « The Power of sound ».* — MAC VEAGH (D.), *French song on the gramophone.*

The Music review. Cambridge. Ed. G. SHARP.

1955, IV. ROBBITT (R.), *Harmonic tendencies in the « Missa Papae Marcelli ».* — MILLER (H. M.), *Progression in two-parts counterpoint.* — PERLE (G.), *Symmetrical formations in the string quartets of Béla Bartók.* — DODGE (R. P.), *The importance of dance style in the presentation of early Western instrumental music.*

1956, I. [consacré à Mozart]. HELM (E.), *Mozart and the modern composer.* — CLAPHAM (J.), *Chromaticism in the music of Mozart.* — BROWN (M. J. E.) *Mozart's songs for voice and piano.* — LANDON (H. C. R.), *Two orchestral works wrongly attributed to Mozart.* — BRUCE (I. M.), *A note on Mozart's bar-rhythms.* — KELLER (H.), *K. 503 : the unity of contrasting themes of movements.* I. — KLEIN (J. W.), *Mozart and Bizet, an affinity.* — OLDMAN (C. B.), *Constanze Nissen : four unpublished letters from Mozart's widow.*

II. DICKINSON (A. E. F.), *A forgotten collection. A survey of the Weckmann books.* — RETI (R.), *The role of duothematicism in the evolution of*

sonata form. — KELLER (H.), *K. 503 : the unity of contrasting themes and movements II.* — DIETHER (J.), *Mahler and atonality.* — TRUSCOTT (H.), *Max Reger.*

III. JACOBS (R. L.), *A « Gestalt » psychologist on music.* — TISCHLER (H.), *The aesthetic experience.* — AUSTIN (W. W.), *Prokofiev's fifth symphony.* — SONDHEIMER (R.), *Henri Joseph Rigel.* — COURT (G.), *Berlioz and Byron and « Harold in Italy ».* — SHARP (G.), *Robert Schumann.*

IV. SATTERFIELD (J.), *Dissonance and emotional content in the Bach Two-part Inventions.* — BUSONI (F.), *On the nature of music.* — NEWMAN (S.), *Mozart's G minor Quintet (K. 516) and its relationship to the G minor Symphony (K. 550).* — KELLER (H.), *The* Entführung*'s vaudeville.* — MANN (M.), *The musical symbolism in Thomas Mann's* Doctor Faustus.

The Musical times. Londres, Novello.

January 1956. RAEBURN (C.), *Mozart's opera in England.* — WERNER (J.), *The Mendelssohnian cadence.* — HARPER (A.), *Carl Orff. Alpha or Omega.*

February. PIRIE (P. J.), *Crippled splendor : Elgar and Mahler.* — CARNER (M.), *Gœthe and music.* — COLLINGWOOD (F.), John Braham (1774 ?-1856). — BRINDLE (R. S.), *The origins of Italian dodecaphony.* — MONTAGU-NATHAN (M.), *An Anglo-Russian opera : Cuis « A feast in plague time ».*

March. MILNER (A.), *The vocal element in melody.* — SANDERS (L. G. D.), *The festival of the sons of the clergy, 1655-1955.* — POTTS (J. E.), *The Yorkshire symphony orchestra. A post mortem. I.*

April. SCHWARZSCHILD (H.), *New light on the Forty-Eight* [Clavecin bien tempéré]. — CARPENTER (R.), *Baines and Britten : some affinities.* — POTTS (J. E.), *The Yorkshire symphony orchestra. A post mortem. II.* — LEVEN (L. W.), *Clara Schumann's first visit to England.* — HARLEY (J.), *Thomas Salmon's « Perfect and mathematical proportions ».*

May. THOMAS (A. F. L.), *Grace Williams.* — DICKINSON (A. E. F.), *Some thoughts about « The English hymnal ».* — BRINDLE (R. S.), *The lunatic fringe. I. Concrete music.* — HUGHES (S.), *How to write an overture : a Rossini recipe.* — ABER (A.), *Beethoven's autographs.*

June. PARROTT (I.), *Escape to outer darkness.* — HUGHES (R.), *Haydn's symphonic development.* — ORREY (L.), *Music as a University study.*— BRINDLE (R. S.), *The lunatic fringe. II. Electronic music.*

July. MILNER (A.), *Some observations on the music of Tain Hamilton.* — OTTAWAY (H.), *Shostakovich's tenth symphony.* — RAYNOR (H.), *Mahler as a song writer.* — BRINDLE (R. S.), *The lunatic fringe. III. Computational composition.* — LEWIS (A.), *Edward J. Dent : a birthday tribute.*

August. LOCKSPEISER (E.), *New letters of Debussy.* — HOLLANDER (H.), *Janáček's last opera.* — REDLICH (H. F.), *A new « oboe » concerto by Handel.* — HENDERSON (A. M.), *Paderewski as artist and teacher.* — HOLLOWAY (T.), BELLS. — COLE (H.), *The lunatic fringe : IV. Predigested music.*

September. OTTAWAY (H.), *Robert Simpson's first Symphony.* — SANDERS (L. G. D.), *Jenny Lind. Sullivan and the Mendelssohn scholarship.*

October. MILNER (A.), *The « lunatic fringe » combed.* — RAEBURN (M.), *Mozart and Crotch.* — COLE (H.), *Light music — or serious.* — WARD (S. H.), *The male alto in church music.*

November. EVANS (P.), *Hindemith's keyboard music.* — MERRICK (F.),

Some editions of Chopin. — PRATT (R.), *Opportunities for musicians in Canada.* — FIDGEN (J.), *Mozart's bicentenary on postage stamps.* — BLISS (A.), *Harold Brooke.*

December. RUSSELL (J.), *Gerald Finzi.* — OTTAWAY (H.), *Alan Bush's « Wat Tyler ».* — ROBERTSON (A.), *Palestrina, or the poetry of exactitude* [de J. Samson]. — MERRICK (F.), *Prokofief's ninth piano sonata.*

Proceedings of the Royal musical association. Londres. (Secr. R. ERLEBACH).

82nd session. 1955-56. ARNOLD (C.) et JOHNSON (M.), *The English fantasy suite.* — REANEY (G.), *The « lais » of Guillaume de Machaut and their background.* — CRAUFURD (J. G.), *The Madrigal society.* — ARNOLD (D.), *Ceremonial music in Venice at the time of the Gabrielis.* — RUSSELL (R.), *The harpsichord since 1800.* — HUNT (E.), *Robert Lucas Pearsall.* — ROSE (B.), *Thomas Tomkins 1575 ?-1656.*

Tempo. Londres. Ed. A. GISHFORD.

37. Autumn 1955. DUNCAN (R.), *The Dubrovnik festival.* — MITCHELL (D.), *Criticism : a stage of emergency.* — KELLER (H.), *Strict serial technique in classical music.* — LOCKSPEISER (E.), *Prokofieff's seventh symphony.* — BOURKE (G.), *Bayreuth since the war.* — SAVILL (R.), *Music in Brazil.*

38. Winter 1955-1956. TAUBMAN (H.), *The Juilliard school. A New York half-century.* — NEEL (B.), *Music in Canada.* — ERHARDT (O.), *Chamber opera on a big stage.* — WEISSMANN (J. S.), *Notes concerning Bartók's solo vocal music. II. The twenty Hungarian folksongs (1929).* — FLUCK (A.), *Invitation or challenge.* — *New opera houses : 1. Berlin and Hamburg,* by H. KOEGLER. 2. *Vienna,* by C. RAEBURN.

39. Spring 1956. WEBSTER (D.), *Kleiber : an appreciation.* — SLOBODSKAYA (O.), *An approach to the Russian art-song.* — HARTMANN (T. de), *Sergeii Ivanovitch Taneieff.* — SWARSENSKI (H.), *Sergeii Prokofieff « The flaming angel ».*

40. Summer 1956. STEIN (E.), *Igor Stravinsky Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis.* — KELLER (H.), *Key characteristics.* — YOSHIDA (T.), *How Western music came to Japan.* — WEISSMANN (J. S.), *Notes concerning Bartók's solo vocal music. III. The twenty Hungarian folksongs (1929).* — SCHAFFER (P.), *Opera in miniature growth of an English genre.* — MILLER (Lt. Col. G. J.), *Grenadier music.*

41. Autumn 1956. RUSSELL (J.), *Howard Ferguson's « Amore langueo ».* — REVELLI (W. D.), *Music study, a comparison between America and Europe.* — PHIPPS (J.), *Boston visits Moscow.* — JONES (A.), *A living craft, the violin makers of Italy.* — MITCHELL (D.), *Prokofieff's « Three oranges ». A note on its musical-dramatic organisation.* — TENSCHERT (R.), *Composer and librettist.*

AUSTRALIE

Austrian library journal.

1954, III. OAKLEY (J.), *Music libraries.* — OLDING (R. K.), *A system of classification for music and related materials.*

AUTRICHE

Festschrift Wilhelm Fischer. (Innsbruck. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, 3).

ZINGERLE (H.), *Wilhelm Fischer als Forscher und Lehrer.* — DEUTSCH (O. E.), *Ein unbekanntes Mozartbildnis.* — VALENTIN (E.), *Zu Mozarts Fenelon-Lektüre.* — GERSTENBERG (W.), *Über den langsamen Einleitungssatz in Mozarts Instrumentalmusik.* — TENSCHERT (R.), *Zwischen den Formen (Mozarts Klavierrondo K. V. 485).* — ENGEL (H.), *Richard Wagners Stellung zu Mozart.* — SENN (W.), *Mozartiana aus Tirol.* — FELLERER (K. G.), *Zum Musiktraktat des Wilhelm von Hirsau.* — KOMORZYNSKI (E.) *Die Sankt-Nikolausbruderschaft in Wien.* — MOSER (H. J.), *Eine Pariser Quelle zur Wiener Triosonate des ausgehenden 17. Jahrhunderts : der Codex Rost.* — MÜLLER-BLATTAU (J.), *Bindung und Freiheit (zu W. Fr. Bachs Fugen and Polonäsen).* — GEIRINGER (K.), *Unbeachtete Kompositionen des Bückeburger Bach.* — SCHMID (E. F.), *Joseph Haydns Jugendliebe.* — LARSEN (J. P.), *Zu Haydns künstlerischer Entwicklung.* — STEGLICH (R.), *« Zwei Prinzipe » in Beethovens Fünfter Symphonie.* — NOWAK (C.), *Das Finale von Bruckners VII. Symphonie.* — OREL (A.), *Zur Formbildung in der « Neuen Musik » (Das « Allegro energico » op. 32 Nr. 1 von Karl Schiske).* — ZINGERLE (H.), *Zum Problem einer Stilgeschichte der « ästhetischen Qualitäten ».* — NETTL (P.), *Musikwissenschaft in Amerika.*

Chopin Jahrbuch. Vienne. Ed. F. ZAGIBA.

1956. SITTNER (H.), *Ein Chopin Jahrbuch im Mozartjahr 1956.* — COCTEAU (J.), [fac-sim. d'une lettre en l'honneur de Chopin]. — CORTOT (A.), *« Il n'est pas de vraie musique sans arrière pensée ».* — BADURA-SKODA (P.), *« Schlanker, meine Herren ».* — BRONARSKI (L.), *De quelques réminiscences chez Chopin.* — HARASZTI (E.), *L'élément latin dans l'œuvre de Chopin.* — ZELZER (H.), *Zur Satztechnik Chopins.* — EIBNER (F.), *Chopins kontrapunktisches Denken.* — HLAWICZKA (K.), *Eine rhytmische Analyse der Ges-dur. — Etüde von Chopin op. 10, Nr. 5.* — STEGLICH (R.), *Uber Chopins E-dur-Etüde op. 10, Nr. 3.* — JONAS (O.), *On the study of Chopin's manuscripts.* — MIKETTA (J.) †, *Aus der Genealogie der lothringischen bäuerlichen Vorfahren Chopins.* — ZAGIBA (F.), *Chopin als Mozart-Verehrer.* — ZAGIBA (F.), *Chopin und Tobias Haslinger.* — PROCHÁZKA (J.), *Chopin and Böhmen.* — VIDAKOVIČ (A.), *Bibliographie über Frédéric Chopin in Jugoslawien.* — NEMETH (C.), *« Der weise Adler », Oper von R. Mader nach Motiven von Chopin.* — ZAGIBA (F.), *In memoriam unserer Mitglieder und Mitarbeiter : Jachimecki, Sydow, Miketta.*

Zweiter internationaler Kongress für katolische Kirchenmusik. Wien, 1954, zu Ehren des heiligen Papstes Puis X. Bericht.

Sektion : Musik der Ostkirchen. WELLESZ (E.), *Ein Überblick über die Musik der Ostkirchen. Stand, Aufgaben und Probleme.* — WERNER (E.), *Die Ursprünge der Psalmodie.* — SWAN (A. J.), *Something about ZNAMENNY.* — ZAGIBA (F.), *Wie wird die westliche Liturgie in kirchenslawischer Sprache noch heute gepflegt ?* — Diskussion. — PICHLER (P. L.), *Zur Reform der russischen Kirchenmusik.* — Sektion : Gregorianik. LE GUENNANT (A.), *Le chant grégorien danş l'œuvre pastorale de Pie X.* — CARDINE (E.), *L'interprétation traditionnelle du chant grégorien.* — SMITS

VAN WAESBERGHE (J.), *Neues über die Schola cantorum zu Rom.* — HUCKE (H.), *Die Tradition des Gregorianisches Gesanges in der römischen Schola cantorum.* — HESBERT (R.), *La restitution critique des mélodies grégoriennes et les manuscrits de Klosterneuburg.* — ALMENDRA (J. d'), *L'actuel mouvement grégorien au Portugal.* — FRANCA (U.), *Antiphonale-Lectionarium Monasterii Fontis Avellanae.* — GAUGUSCH (F.), *Die Choralpflege aus dem Lande.* — HUGLO (M.), *Vestiges d'un ancien répertoire musical de Haute Italie.* — MATHÉ (A.), *Beschouwingen over het ritme der gregoriaanse muziek.* — ZAGIBA (F.), *Probleme, Aufgaben und Organisation der Österreichischen Choralforschung.* — Sektion : Vokalpolyphonie. ANGLÈS (H.), *Die Bedeutung der Vokalpolyphonie für die römische Liturgie.* — CHAILLEY (J.), *La musique religieuse contemporaine en France.* — Diskussion. — Sektion : Instrumentale Kirchenmusik. SCHENK (E.), *Instrumentale Kirchenmusik.* — DAMILANO (P.), *Le laudi Filippine : storia ed interpretazione.* — Diskussion. — MERTIN (J.), *Über Aufführungspraxis historischer Sakralmusik.* Sektion : Liturgie und Volksgesang. JUNGMANN (J. A.), *Liturgie und Volksgesang.* — SCHMIT (J. P.), *Liturgie und Volksgesang.* — Diskussion. — FEDERHOFER (H.), *Die älteste Überlieferung deutscher geistlicher Lieder in Steiermark.* Sektion : Orgel. ZACHARIASSEN (S.), *Aktuelle Orgelbaufragen.* — KLOTZ (H.), *Tradition und Historismus im Orgelbau heute.* — EIBNER (F.), *Die Verwendung elektro-akustischer Instrumente beim Gottesdienst.* — Diskussion. — LITAIZE (G.), *L'improvisation liturgique.* — MORETTI (C.), *Definizione di organo.* — QUOIKA (R.), *Die Passauer Orgelbauschule und ihr Wirken in Österreich.* — QUOIKA (R.), *Über den Orgelbaustil Abbate F. X. Christmanns.* — SUPPER (W.), *Werktreue und heutiger Orgelbau.* — WALTER (R.), *Gregorianischer Choral und gottesdienstliches Orgelspiel.* Sektion : Neue Kirchenmusik. LEMACHER (H.), *Neue Kirchenmusik.* — KORNFELD (F.), *Chinas katolische Kirchenmusik im Aufbruch einer neuen Zeit.* — LIESS (A.), *Das Sakrale in der profanen Gegenwartsmusik.* — Diskussion. — CARDUCCI-AGUSTINI (E.), *Necessità di una valutazione cristiana dell'arte musicale.* — RADOLE (G.), *Richiamo di anteriorità.* — Sektion : Kirchenmusik als Beruf. HILBER (J. B.), *Kirchenmusik als Beruf.* — Diskussion. LOPEZ GODOY (R. J.), *La musica sagrada y el canon 1264.* Sektion : Erziehung für Kirchenmusik. LENNARDS (J.), *Erziehung zur Kirchenmusik an den Grundschulen.* — OVERATH (J.), *Die Erziehung zur Kirchenmusik an den höheren Schulen und Seminaren.* — Diskussion. — HECHT (T.), *Der Primat der Stimme in der katolischen Kirchenmusik.* — ZAGIBA (F.), *Das Studium der Kirchenmusikwissenschaft an den Universitäten und theologischen Hochschulen.* Sektion. Organisation der Kirchenmusik. GOTTRON (A.), *Die Organisation der Kirchenmusik.* — Diskussion. Schluss-Sitzung. Vota.

Mozart-Jahrbuch. Salzburg. Ed. G. RECH.

1954. FISCHER (W.), *Lessing über das « weinerliche » und das « rührende » Lustspiel.* — SCHMID (E. F.), *August Clemens Graf Hatzfeld.* — WÖRNER (K. H.), *Über einige Fugenthemen Mozarts.* — DEUTSCH (O. E.), *Die Mesmers und die Mozarts.* — HUMMEL (W.), *W. A. Mozarts Söhne. Quellen und Schriften zur Darstellung ihrer Lebensbilder.* — HAAS (R.), *Franz Martin Pechatschek — endlich richtig bestimmt.* — NETTL (P.), *Frühe Mozartpflege in Amerika.* — OREL (A.), *Gräfin Wilhelmine Thun (Mäzenatentum in Wiens klassischer Zeit).* — STEGLICH (R.), *Interpreta-*

tionsprobleme der Jupitersymphonie. — ENGEL (H.), *Die Finali der Mozartschen Opern.* — FELLERER (K. G.), *Mozarts Officiumskompositionen.* — JERGER (W.), *Constantin Reindl, ein unbekannter Zeitgenosse W. A. Mozarts.* — PFANNHAUSER (K.), *Zu Mozarts Kirchenwerken von 1768.* — DENNERLEIN (H.), *Die Limbacher B-dur-Messe, ein Beitrag zur Stilistik.* — KOMORZYNSKI (E.), *« Die Zauberflöte » und « Dchinnistan ».* — TENSCHERT (R.), *Richard Strauss und Mozart.* — LUITHLEN (V.), *Der Eisenstädter Walterflugel.* — ELVERS (R.), *Mozart-Bibliographie für das Jahr 1953.*

Österreichische Musikzeitschrift. Vienne. Ed. E. LAFITE.

XI (1956), 1. Das Mozart-Jahr. EINSTEIN (A.), *Das erste Libretto des « Don Giovanni ».* — PAUMGARTNER (B.), *Anmerkungen zu « Idomeneo ».* — RECH (G.), *Mozarts « La Finta simplice ».* — KOMORZYNSKI (E.), *Mozarts Interpreten — Mozarts Freunde (Das Ensemble der « Zauberflöte »).* — *Mozart-Artikel in 10 Jahrgängen der ÖMZ.* — VALENTIN (E.), *Mozart und die Symphonie.* — WALDSTEIN (W.), *Mozart und die Gegenwart.* — TENSCHERT (R.), *Der Schaffensrythmus im Leben Mozarts.* — SCHMID (E. F.), *Leopold Mozart, Vater und Mentor.* — MOZART (L.), Faksimile des Originalbriefe vom 14. II. 1785. — GHÉON (H.), *Mozarts Mutter.* — MOZART (Nannerl), Faksimile eines Briefe. — DAMISCH (H.), *Salzburger Mozart-Gedenkstätten.* — PEMMER (H.), *Wiener Mozart-Gedenkstätten*— MUELLER VON ASOW (E. H.), *Ein unbekannter Briefentwurf Constanzes.* — HUMMEL (W.), *Mozarts Söhne und Wien.*

2. KLEIN (R.), *Frank Martins erste Oper. [Der Sturm].* — LONDON (G.), *Don Giovanni, eine Aufgabe.* — GROSSMANN (F.), *Probleme der Chorerziehung im Knabenalter.* — POLNAUER (F. F.), *Biomechanik : ein neuer Weg für die musikalische Technik.* — KLEIN (R.), *Karl Schiske.* — ULLRICH (H.), *Ein Mozart-Film. Dichtung und Wahrheit.*

3. *Jugend-Kompositionswettbewerb 1956.* — MOSER (H. J.), *Mozart als Liedkomponist.* — KÖCHEL (L. R. von), *Canzonen zu Mozarts Geburtstag.* — MELKUS (E.), *Zur Frage des Bach-Bogens.* — BREUER (R.), *Das Musical-gestern und heute.* — ULLRICH (H.), STOSS (F.), *Die Zukunft der Wiener Staatsoper.* — KLEIN (R.), *« Kiss me Kate » in der Volksoper.* — GRÄTER (M.), *Einem-Ballettpremiere in Fernsehen.* — VOGG (H.), *Robert Schollum.*

4. DEUTSCH (O. E.), *Mozarts letztes Quartier.* — SCHÖNY (H.), *Mozarts Wiener Wohnungen.* — NETTL (P.), *Mozart, der Freimaurer.* — MUELLER VON ASOW (E. H.), *Mozart als Zeuge.* — *Mozartfest im Musikverein.* — *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress* [Vienne, 3-9 juin 1956]. — TENSCHERT (R.), *Wilhelm Fischer zum 70. Geburtstag.* — KLEIN (R.), *Staatspreisträger Josef Matthias Hauer.* — KONT (P.), *Karl Heinz Füssl.* — *In memoriam Hugo Miksch.* — KORNAUTH (E.), *Rudolph Freiherr von Procházka zum Gedenken.*

5. Wiener Festwochen 1956. MENUHIN (Y.), SCHNEIDERHAN (W.), *Bekenntnis zu Mozart.* — ANSERMET (E.), *Der Weg Frank Martins.* — MARTIN (F.), *Das Absolute und das Werdende.* — NOWAK (L.), *Die Wiener Mozart-Autographen.* — KENDE (G. K.), *Ein Clemens-Krauss-Archiv in Wien.* — GUNERT (J.), *100 Jahre Wiener Stadtbibliothek.* — KLEIN (R.), *Paul Angerer.*

6. *Robert Schumann über Musikkritik und Musikzeitschriften.* — WÜHRER (F.), *Florestan und Eusebius in Sonate und Variation.* — WERBA

(E)., *Das Schumann-Lied in der Gegenwart.* — PROCHÁZKA (R. F von.), *Robert Schumanns erste Braut.* — HOLZER (R.), *Das Schicksal des Theaters an der Wien.* — SILBERMANN (A.), *Der musiksoziologische Unfug.* — WALDSTEIN (W.), *In memoriam Dr. Peter Lafite.* — PICHLER (G.), *Ein vergessener Raimundkomponist. Zum 100. Todestag von Philipp Jakob Riotte.*

7-8. Salzburgerfestspiele 1956. *Salzburg 1956.* — WERBA (E.), *Bruno Walter und Edwin Fischer ad honorem.* — HOLZMEISTER (C.), *Das neue Festspielhaus.* — KOMORZYNSKI (E.), *Gräfin Almaviva.* — KLEIN (R.), *Die Tonarten des « Don Giovanni ».* — GUGITZ (G.), *Von W. A. Mozart kuriosen Schülerinnen.* — SCHEIB (W.), *Mozart in Wiener Diarium.* — PATZAK (J.), *Richard Strauss als Mozart-Dirigent.* — KELDORFER (V.), *Betrachtungen über Handschriften Mozarts.* — RUTZ (H.), *Gerard Wimberger.* — LINDNER (D.), SCHMUTZENHOFER (T.), WERBA (E.), *Wiener Festwochenbilanz.* — KLEIN (R.), *Moderne Oper in Zürich und Wien.*

9. KRIPS (J.), *Atem als Grundlage der Musik.* — RETI (R.), *Die Rolle der Duothematik in der Entwicklung der Sonatenform.* — DEUTSCH (O. E.), *Zwei neue Mozart-Briefe.* — REHBERG (P.), *Schumann und wir.* — WISOKO-MEYTSKY (K.), *Bruckner und die Wiener Hofmusikkapelle.*

10. MITROPOULOS (D.), *Bekenntnisse eines Dirigenten.* — DEUTSCH (O. E.), *« Leider nicht von mir ».* — KOBALD (K.), *Berühmte Wiener Hofsängerknaben.* — EMMER (H.), *Mozart und Puschkin.* — STEIN (F.), *« Kunstlers Erdenwallen ».*

11. FIECHTNER (H. A.), *Unter dem Gesetz Apolls : Igor Strawinsky.* — SWAROWSKY (H.), *Canticum sacrum* [Stravinsky]. — DEUTSCH (O. E.), *Dänische Schauspieler zu Besuch bei Mozart. Aus Joachim Daniel Preislers « Journal over en rejse igiennen Frankerige og Tydskland i aaret 1788 ». Kopenhagen 1789.* — BLAUKOPF (K.), *« High fidelity ». Schlagwort und Werklichkeit.* — HAJAS (D.), *Karl Heinz Füssl.*

Die Reihe. Information über serielle Musik. Vienne. Ed. H. EIMERT et K. STOCKHAUSEN.

1. [1955] Elektronische Musik. *Gruss an Hanns Hartmann.* — EIMERT (H.), *Die sieben Stücke.* — GOYEVAERTS (K.), *Das elektronische Klangmaterial.* — STUCKENSCHMIDT (H. H.), *Die dritte Epoche.* — KLEBE (C.), *Erste praktische Arbeit.* — MEYER-EPPLER (W.), *Statistische und psychologische Klangproblem.* — KOENIG (G. M.), *Studiotechnik.* — KRENEK (E.), *Den Jüngeren über die Schulter geschaut.* — GREDINGER (P.), *Das Serielle.* — POUSSEUR (H.), *Strukturen des neuen Baustoffs.* — BOULEZ (P.), *An der Grenze des Fruchtlandes.* — STOCKHAUSEN (K.), *Aktuelles.*

II [1955]. Anton Webern. STRAWINSKY (I.), *Geleitwort.* — WILDGANS (F.), *Biographische Tabelle.* — *Verzeichnis der Werke.* — JONE (H.), *Eine Kantate.* — SCHÖNBERG (A.), *Vorwart zer den Sechs Bagatellen.* — WEBERN (A.), *Bekenntnis zu Schönberg.* — *Der Dirigent Anton Webern.* — KRENEK (E.), *Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, der ist zum Eckstein worden.* — Auf dem Briefwechsel : [13 lettres de A. WEBERN, 1 de A. BERG, 1 de A. SCHLEE]. — WEBERN (A.), *Choralis Constantinus* [de H. Isaac]. — EIMERT (H.), *Die notwendige Korrektur.* — STOCKHAUSEN (K.), *Zum. 15. September 1955.* — BOULEZ (P.), *Für Anton Webern.* — METZGER (H. K.), *Webern und Schönberg.* — SPINNER (L.), *Eine Analyse* (*Konzert für 9 Instrumente, 2. Satz*). — POUSSEUR (H.), *Weberns organische Chromatik* (*1. Bagatelle*). — WOLFF (C.), *Kontrollierte Bewegung* (*Werkauswahl*).

— STOCKHAUSEN (K.), *Struktur und Erlebniszeit (Streichquartett, 2. Satz).* — METZGER (H. K.), *Analyse des Geistlichen Liedes op. 15 Nr 4.* — KLAMMER (A.), *Weberns Variationen für Klavier, 3. Satz.* — EIMERT (H.), *Intervallproportionen (Streichquartett, 1. Satz).*

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Vienne. Dir. E. SCHENK.

22. Band. SCHENK (E.), *Mozart in Mantua.* — LUIN (E. I.), *Mozart Ritter vom Goldenen Sporn.* — WESSELY-KROPIK (H.), *Henry Purcell als Instrumentalkomponist.* — RIEGER (E.), *Die Tonartencharakteristik im einstimmigen Klavierlied von Johannes Brahms.* — WEINMANN (A.), *Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien des Kunst-und Industrie Comptoirs in Wien. 1801-1819.* — *Veröffentlichungen aus dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien 1945-1955.*

23. Band. SCHENK (E.), *Aus zwei Jahrzehnten « Denkmäler der Tonkunst in Österreich » 1938-1956.* — SCHNÜRL (K.), *Die Variationstechnik in den Choral-Cantus firmus-Werken Palestrinas.* — OSTHOFF (W.), *Zu den Quellen von Monteverdis « Ritorno di Ulisse in Patria ».* — WESSELY (O.), *Archivalische Beiträge zur Musikgeschichte des maximilianischen Hofes.* — WEINMANN (A.), *Verzeichnis der Musikalien des Verlages Johann Traeg in Wien 1794-1818.* — *Veröffentlichungen aus dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien 1955-1956.* — *Musikwissenschaftliche Vorlesungen an den österreichischen Universitäten in den Studienjahren 1954-1956.*

BELGIQUE

Académie royale de Belgique. (Classe des Beaux-Arts). **Bulletin.**

T. XXXVIII (1956). — VAN DEN BORREN (C.), *Hommage à la mémoire de Gustave Charpentier.* — VAN DEN BORREN (C.). A la mémoire de Jacques Handschin (1887-1955). *Musique expérimentale à travers les âges.*

Académie royale de Belgique. (Classe des Beaux-arts). **Mémoires.**

T. X, 2 (1956). VENTE (M. A.), *Proeve van een repertorium van de archivalia betrekking hebbende op het Nederlandse Orgel en zijn makers tot omstreeks 1630.*

Chronique d'Egypte. Bruxelles.

1955, t. XXX. HICKMANN (H.), *La Flûte de Pan dans l'Égypte ancienne.*

Les Études classiques. Namur. Red. J. VAN OOTEGHEM.

Avril 1956. LOWE (R. W.), *L'Opéra de collège en Belgique.*

Revue belge de musicologie. Bruxelles. Réd. S. CLERCX, R. LENAERTS.

Vol. IX (1955), 3-4. WOLF (R. E.), *The aesthetic problem of the Renaissance.* — LENAERTS (R.), *Contribution à l'histoire de la musique belge de la Renaissance.* — ROBIJNS (J.), *Pierre de la Rue als Overgangsfiguur tussen Middeleeuwen en Renaissance.* — HOPPIN (R.), *A musical rotulus of the 14th century.* — BECHERINI (B.), *Il maggio fiorentino.*

Le Théâtre dans le monde. Bruxelles. Ed. R. HAINAUX.

Vol. IV, 2 [1956]. RABE (J.), *L'Opéra en Suède...*

ÉGYPTE

Bulletin de l'Institut d'Égypte. Le Caire.
1956, t. XXXVII. Hickmann (H.), *Du battement de mains aux planchettes entrechoquées.* — Hickmann (H.), *La danse aux miroirs : essai de reconstitution d'une danse pharaonique de l'Ancien Empire.*

Cahiers d'histoire égyptienne. Le Caire.
1954, série VI. Hickmann (H.), *Dieux et déesses de la musique.*

ÉTATS-UNIS

Journal of American folklore. Richmond.
July-sept. 1956, n° 273. Kremenliev (Boris), *Some social aspects of Bulgarian folksongs.*

Journal of the American musicological society. New York. Ed. C. W. Fox.
1955, II. Jeppesen (K.), *Cavazzoni-Cabezon.* — Seay (A.), *The « Dialogue Johannis Ottobi Anglici in arte musica ».* — Nettl (B.), *Change in folk and primitive music : a survey of methods and studies.* — Selden (M. S.), *Napoleon and Cherubini.* — Hewitt (H.), *Supplement (1955) to Doctoral dissertations in musicology.*

III. Reese (G.), *A tribute to Manfred F. Bukofzer.* — Plamenac (D.), *Another Paduan fragment of Trecento music.* — Kenney (S. W.), *Contrafacta in the works of Walter Frye.* — Turnbull (E.), *Thomas Tudway and the Harleian collection.* — Hibberd (L.), *Giraldus Cambrensis and English « organ » music.* — Moldenhauer (H.), *A newly found Mozart autograph : two Cadenzas to K. 107.*

The Musical quarterly. New York. Ed. P. H. Lang.
Vol. XLII (1956), 1. Reti (R.), *Egon Wellesz ; musican and scholar.* — Misch (L.), *Fugue and fugato in Beethoven's variation form.* — Nettl (B.), *Notes in infant musical development.* — Austin (W.), *The music of Robert Palmer.* — Brown (M. J. E.), *The posthumous publication of Chopin's songs.* — Weakland (R.), O.S.B., *Hucbald as musician and theorist.*

2. Schmid (E. F.), *Mozart and Haydn.* — Lowinsky (E. E.), *On Mozart's rhythm.* — Deutsch (O. E.), *Some fallacies in Mozart biography.* — David (H. T.), *Mozartean modulations.* — Sternfeld (F. W.), *The melodic sources of Mozart's most popular « lied ».* — Broder (N.), *The first guide to Mozart.*

3. Boyden (D. D.), *In Memoriam : Manfred F. Bukofzer.* — Czerny (C.), *Recollections from my life.* — Elston (A.), *Some rhythmic practices in contemporary music.* — Schrade (L.), *Philippe de Vitry : some new discoveries.* — Hatch (C.), *The education of A. W. Thayer.* — Brennecke (E.), *The « Country cryes » of Richard Deering.* — Lang (P. H.), *Editorial.*

4. Ratner (L. G.), *Eighteenth-century theories of musical periode structure.* — Nathan (H.), *Early Banjo tunes and American syncopation.* — Keppler (P.), jr, *Some comments on musical quotation.* — Mac Corkle (D. M.), *John Antes, « American dilettante ».* — Lowinsky (E. E.), *Matthaeus Greiter's « Fortuna » : an experiment in chromaticism and in musical*

iconography. I. — Kurath (G. P.), *Antiphonal songs of Eastern Woodland Indians.*

Notes. Washington. Ed. R. S. Hill.

Vol. XIII, 1 : Déc. 1955. Barlow (R.), *A university approach of the American musical theater.* — Waters (E. N.), *American musical history and Victor Herbert.* — Van der Linden (A.), *The fourth international congress of music libraries.*

2. March 1956. Special announcement concerning the International inventory of musical sources.

3. June. Plaut (A. S.), *A promenade in the Art & music department of the Public library of Cincinnati and Hamilton county.* — Brown (K.), *From Low Estate to Hi-Fi.* — Shepard (B.) jr., *Yale's music Library revised.*

4. September. Coover (J. B.), *The current status of music bibliography.* — Mac Corkle (D. M.), *The Moravian contribution to American music.*

HOLLANDE

Mens en melodie. Utrecht. Réd. W. Paap.

1956, 1. Paap (W.), *Het toonkunstenaarsboek van Nederland.* — Paap (W.), *Arthur Honegger †.* — Vredenburg (M.), *Over Honeggers filmervaringen.* — Kloppenburg (W. C. M.), *Tobias Matthay (1858-1945).* — Nolthenuis (H.), *De middelnederlandse liederen van het handschrift van Tongeren* (ca 1480).

2. Paap (W.), *Een neiuw type van muziekschool.* — Paap (W.), *Componisten van deze tijd XXI : Hans Osieck.* — Werker (G.), *Een belangrijke muziekcollectie* [coll. Creyghton]. — Vlam (C. C.), *Het Driekoningen-of Sterrelied te Noordwijk.*

3. Paap (W.), *Musikleraar* en *Maat-Schappij.* — Paap (W.), *Evert Cornelis een onvergetelijk musicus.* — Werker (G.), *Heinrich Heine als schriver over muzick.* — Ijzerdraat (B.), *Maziekopnamen in Indonesie.* — Vredenburg (M.), *Gustave Charpentier.* — Leemve (H. H. J. de), *In memoriam Alexander Kosman, 1872-1956.*

4. Paap (W.), *Sem Dresden, 75 jaar.* — Kloppenburg (W. C. M.), *Adolphe Charles Adam (1803-1856).* — Pfaundler (G. von), *Ontdekkingen in het Mozartjaar.* — Werker (G.), *Nederlands muziekleven, 120 jaar geleden.* — Amerongen (A. von), *Glazounows symfonische kunst twintig jaar na zijn dood.* — Dehennin (L.), *Brasiliana.* — Paap (W.), *De zestigste verjaardag van Eduard Flipse.* — Vlam (C. C.), *Een populair menuet van Locatelli.*

5. Paap (W.), *De ontwikkeling van het muziekonderwijs.* — Elst (N. v. d.), « *Nur wer die Sehnsucht kennt* ». — O'Douwes (H.), *Michel Richard de Lalande (1657-1726).* — Schouten (H.), *Felix Fourdrain.* — Paap (W.), *Jaap Vranken, kerkmusicus †.*

6. Paap (W.), *De bevrijding van de melodie.* — Paap (W.), *Nederlandse componisten van deze tijd. XXII : Matthijs Vermeulen.* — Paap (W.), *Gitaarfestival van « Constantin Huyghens ».* — Andriessen (C.), *Notities bij de klaviermuziek van Domenico Scarlatti.* — Jong (J. L. de), *Een Fries liedboek uit de 17e eeuw.*

7. PAAP (W.), *Dirigent en toekomst.* — PAAP (W.), *Jaarvergadering van de Kon. Ned. Tonkunstenaarsveneriging.* — VESTDIJK (S.), *Over de historische waardebepaling van muziek.*

8. PAAP (W.), *De Raad voor de kunst.* — PAAP (W.), *Het rapport van de Commissie Muziekonderwijs.* — HOEST (A. W. de), *Brieven van Bartók.* — O'DOUWES (H.), *M. R. de Lalande en de « tradition versaillaise ».*

9. PAAP (W.), *Elektronische muziek.* — KLOPPENBURG (W. C. M.), *Lorenzo da Ponte, Mozarts tekstdichter.* — WERKER (G.), *Eduard van Beinum.* — PAAP (W.), *Dirigent en toekomst* (II).

10. PAAP (W.), *Muziek en amateur.* — LUIN (E. I.), *De « bode » van Mozarts Requiem.* — VLAM (C. C.), *Een onbekend zestiende-eeuws liederhandschrift.*

11. PAAP (W.), *Orkestmusici gevraagd.* — SCHOUWMAN (H.), *Vocalist en begeleider.*

Tijdschrift voor uitgave van de Vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis. Amsterdam. Réd. A. SMIJERS.

XVII, 4 (1956). BERNET KEMPERS (K. P.), *Meerstemmig psalmgesang in de Hervormde Kerk van Nederland.* — HEWITT (H.), *Malmaridade and Meshouwet.* — SMIJERS (A.), *De Missa carminum van Jacob Hobrecht.* — SMIJERS (A.), *De Illustre lieve vrouwe broderschap te's-Hertogenbosch. Archivalia bijeengebracht. VIII.*

HONGRIE

Studia memoriae Belae Bartók sacra. Budapest, 1956. Ed. Z. KODÁLY et L. LAJTHA.

KODÁLY (Z.), *Eine Vorbedingung der vergleichenden Liedforschung.* — DRAGOI (S.), *Musical folklore research in Rumania and Béla Bartók's contribution to it.* — COMIŞEL (E.), *La ballade populaire roumaine.* — KRESÁNEK (J.), *Bartóks Sammlung slowakischer Volkslieder.* — KACAROVA-KUKUDOVA (R.), *Verbreitung und Varianten eines bulgarischen Volkstanzes.* — SIROLA (B.), *Die Volksmusik der Kroaten.* — ALEXANDRU (T.), *Tilinca. Ein uraltes rumänisches Volkinstrument.* — CORRÉA DE AZEVEDO (L. H.), *La guitare archaïque au Brésil.* — COLLAER (P.), *Musique caraïbe et maya.* — KUNST (J.), *Fragment of an essay on « Music and sociology ».* — PICKEN (L.), *Twelve ritual melodies of the T'ang dynasty.* — DANCKERT (W.), *Melodiestile der finnisch-ugrischen Hirtenvölker.* — WIORA (W.), *Älter als die Pentatonik.* — BÁRDOS (L.), *Natürliche Tonsysteme.* — AVASI (B.), *Tonsysteme aus Intervall-Permutationen.* — JÁRDÁNYI (P.), *The determining of scales and solmization in Hungarian musical folklore.* — BELJAEV (V.), *Early Russian polyphony.* — RAJECZKY (B.), *Parallelen spätgregorianischer Verzierungen im ungarischen Volkslied.* — ZGANEC (V.), *Die Elemente der jugoslawischen Folklore-Tonleitern im serbischen liturgischen.* — BAUD-BOVY (S.), *La strophe de distiques rimés dans la chanson grecque.* — BRĂILOIU (C.), *Pentatonismes chez Debussy.* — SHAW (M. F.), *Gaelic folksongs from South Uist.* — KARPELES (M.), *Cecil Sharp, collector of English folk music.* — KERÉNYI (G.), *The system of publishing the collection of Hungarian folksongs : Corpus musicae popularis hungaricae.* — JAGAMAS (J.), *Beiträge zur Dialektfrage der ungarischen Volksmusik in Rumä-*

nien. — VARGYAS (L.), *Die Wirkung des Dudelsacks auf die ungarische Volkstanzmusik.*

ITALIE

Archivum historicum Societatis Jesu. Rome.

XXIV, 48 (Jul.-Dec. 1955). FURLONG (G.), *Domenico Zipoli, músico eximio én Europa y América, 1688-1726.*

Aurea Parma. Rivista di lettere, arte e storia. Parme. Dir. A. SCOTTI et F. SQUARCIA.

1955, IV. MASSERA (G.), *Un musico parmense : Anselmi Giorgio « senior ».*

1956, II. MASSERA (G.), *Ancora sopra un musico parmese del primo quattrocento* [Giorgio Anselmi].

III. MINARDI (G. P.), *Natura e musica in* [Bruno] *Barilli.*

Collectanea historiae musicae. II. Florence, 1956.

ALLORTO (R.), *Adriano Banchieri ; dalla « Prudenza » alla « Saviezza giovenile ».* — AVENARY (H.), *Magic, symbolism and allegory of the old-Hebrew sound-instruments. A study in the stratification of Hebrew music.* — BARBLAN (G.), *Contributo a una biografia critica di Agostino Agazzari.* — BELLA (G.), *Un musicista milanese del seicento : Michelangelo Grancini.* — BONACCORSI (A.), *Catalogo con notizie biografiche delle musiche dei maestri lucchesi esistente nelle biblioteche di Lucca.* — BRIDGMAN (N.), *Les deux livres de Madrigaux de Diego Personè.* — BUKOFZER (M. F.), *Three unknown Italian chansons of the fifteenth century.* — CROLL (G.), *Zu Tromboncinos « Lamentationes Jeremiae ».* — DAMERINI (A.), *Le due « Maddalene » di Giovanni Bononcini.* — DELLA CORTE (A.), *Questioni melodrammaliturgiche in un saggio sul libretto.* — DISERTORI (B.), *L'unica compositione sicuramente strumentale nei codici tridentini.* — ENGEL (H.), *Der Sinn in der Vokalmusik.* — FEDERHOFER (H.), *Italienische Musik am Hofe der Furstbischofs von Gurk, Johann Jakob von Lamberg (1603-1630).* — FÉDOROV (V.), *Le voyage de M. I. Glinka en Italie.* — FEININGER (L.), *La scuola policorale romana del sei e settecento.* — FELDMANN (F.), *Divergierende Überlieferungen in Isaacs « Petrucci-Messen ».* — HARASZTI (E.), *La cause de l'échec de Promethée* [de Beethoven]. — KASTNER (M. S.), *Un intavolatura d'organo italiana del 1598.* — LESURE (F.), *Un musicien d'Hippolyte d'Este : Pierre Sandrin.* — LUALDI (A.), *La chiusa dell'Arte della fuga di Bach.* — LUNELLI (R.), *Descrizione dell'organo del Duomo di Como e l'attività italiana di Guglielmo Hermans.* — MONDOLFI (A.), *Il fondo musicale cinquecentesco della Biblioteca nazionale di Napoli.* — MOMPELLIO (F.), *« Opere recitative, Balletti et Inventioni » di Sigismondo d'India per la corte di Savoia.* — NEWMAN (W. S.), *The « XIIII Sonate di cembalo » by Giovani Pietro del Buono « palermitano »* [1641]. — PAGANELLI (S.), *Catalogo delle opere musicale a stampa dal' 500 al 1700 conservate presso la biblioteca comunale di Cesena.* — PAGANUZZI (E.), *L'autore della melodia della « Altercatio cordis et oculi » di Philippe Le Chancelier.* — PARIGI (L.), *Del suonare in piedi gli strumenti a corda da tasto.* — PIATTOLI (R.), *Un documento fiorentino di apprendistato musicale dell'anno 1504.* — PIRROTTA (N.), *Falserina e la più antica delle cavatine?* — RONCAGLIA (G.), *Documenti inediti su Orazio Vecchi, la sua famiglia e l'allievo Capilupi.* — ROSENTHAL

(A.), *Two unknown 17th century music editions by Bolognese composers.* — SARTORI (C.), *Sono 51 (fino ad ora) le edizioni italiane delle opere di Corelli e 135 gli esemplari noti.* — SENN (W.), *Eine « Viola da gamba » von Stephanus De Fantis 1558.* — STEVENS (D.), *Unique Italian instrumental music in the Bodleian Library.* — TAGLIAVINI (L. F.), *Un musicista cremonese dimenticato. Ritornano alla luce i ricercari a quattro voci di Niccolò Corradini.* — TINTORI (G.), *La piu antica tradizione melodica di del R. G. « Dilexisti iustitiam ».* — VECCHI (G.), *Tra monodia e polifonia. Appunti da servire alla storia della melica sacra in Italia nel secolo XIII e al principio del XIV.* — WINTERNITZ (E.), *Alcune rappresentazioni di antiche strumenti italiani a tastiera.*

Musica disciplina. A journal of the history of music. Rome. Ed. A. CARAPETYAN.

Vol. IX, 1955. Ten years of the American institute of musicology, 1945-1955. — MEYER-BAER (K.), *Saints of music.* — DITTMER (L. A.), *The ligatures of the Montpellier manuscript.* — PIRROTTA (N.), *Marchettus de Padua and the Italian Ars nova.* — REANEY (G.), *The manuscript Oxford, Bodleian library, Canonici misc. 213.* — STEVENS (D.), *Processional psalms in Faburden.* — SEAY (A.), *Ugolino of Orvieto, theorist and composer.* — FEDERHOFER (H.), *Graz court musicians and their contribution to the « Parnassus musicus Ferdinandaeus (1615).*

Quadrivium. Rivista di filologia e musicologia medievale. Bologne. Dir. G. B. PIGHI, V. PINI, G. VECCHI.

I, 1, 1956. VECCHI (G.), *Il « planctus » di Gudino di Luxeuil : un ambiente scolastico, un ritmo, una melodia.* — VECCHI (G.), *Su la composizione del « Pomerium » di Marchetto da Padova e la « Brevis compilatio ».*

La Rassegna musicale. Rome et Turin. Dir. G. M. GATTI.

1955, II. BONACCORSI (A.), *Il canto tradizionale e la musica d'arte.* — VLAD (R.), *Anton von Webern e la composizione atematica.* — MILA (M.), *Ascoltando « la Figlia de Jorio » di Pizzetti ».* — DAMERINI (A.), *Profilo storico della estetica musicale.* — PARIGI (L.), *Una « Schola cantorum » quattrocinquecentesca nel duomo di Parma.* — BONACCORCI (A.), *Storia del suono.*

1956, I. MILA (M.), *Il respiro di Mozart.* — PANNAIN (G.), *Per la cultura musicale.* — TERENZIO (V.), *Appunti su Respighi.* — GUI (V.), *Note sulla « Settimana » di Sibelius.* — PINZAUTI (L.), *Ricordo di Fausto Torrefranca.* — MARINELLI (C.), *La trascrizione come opera d'arte.*

II. BESSELER (H.), *Bach e il medioevo.* — VLAD (R.), *Esordi di Strawinsky.* — GAVAZZENI (G.), *Pagine di un « diario musicale ».* — TURCHI (G.), *Problemi di critica musicale.* — BONACCORSI (A.), *La canzonetta che il Gœthe fanciullo cantava.*

Rivista musicale italiana. Rome. Dir. L. RONGA.

1955, II. RONGA (L.), *Nuovo tempo brahmsiano.* — TURCHI (G.), *Breve storia segreta di « Das Marienleben » 1948. Per i 60 anni di Paul Hindemith.* — CERVELLI (L.), *« Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti ».* — ARNESE (R.), *Un codice napoletano e i Clerici vagantes ».* [B. N. Naples. Cod. VIII — B. 51, XIe-XIVe s.].

NORVEGE

Norsk Musikkgranskning. Oslo. Réd. O. M. SANDVIK. [Sommaires en anglais]. S[ANDVIK] (O. M.), Årbok 1954-1955.

Musikkforskermøtet i Stockholm-Uppsala 10-12. juni 1954. — S[ANDVIK (O. M.), *Kongress og Festival i Oslo 29. juni-5. juli 1955.* — GRINDE (N.), *En Halfdan Kjerulf-bibliografi.* — EGGEN (E.), *Ein variant* [de la mélodie populaire nº 654 du recueil Fjeldmelodier de Lindeman]. — GURVIN (O.), *Some comments on tonality in contemporary music.* — DAHLBACK (K.), *Rokokkomusik i trøndersk miljø. Johan Henrich Berlin (1741-1807). Et bidrag til Trondheims musikkhistorie 1750-1800.* [paginé 137-274]. Titres des chapitres : *Det musikalske miljø. Johann Daniels Berlins innsats. Liebhaberselskapet. Johann Henrich Berlin. Det Trondhjemske Musikalske Selskab. Musikerens anseelse. De senere år. Johan Henrich Berlins verker. De bevarte komposisjoner : A. Dansestykkene. B. Verker i syklisk form* (*Sonata. Sinfonia a 4. Sinfonia. Sonata, triosonate. Sonatino*). *Cantata.* Index. — SANDVOLD (A.), *Den danske Koralbog.* — GAUKSTAD (Ø.), *Hjalmar Borgstrøm* (*og Hjalmar Jensen*) *bibliografi.*

SUÈDE

Svensk tidskrift för musikforskning. Stockholm. Réd. C. A. MOBERG.

1955. MOBERG (C. A.), *Einar Sundström 70 år.* — MOBERG (A.), *Om vallåtar. En studie i de svenska fäbodarnas musikaliska organisation.* — ENGLÄNDER (R.), *Die Mozart-Skizzen der Universitätsbibliothek Uppsala.* — BENGTSSON (I.), *En okänd instrumentalsats av Roman ?* — BOHLIN (F.), *Två sångboksfragment från Johan III :s tid* — HAEGER (E.), *Om de första jojkning-suppteckningarna i Sverige.* — VRETBLAD (Å.), *Charles De Geers samling av musikalier i Leufsta bruk.* — MÖRNER (C. G. S.) *Litet Mozart-, Haydn-och Wickmansoniana.* — DAVIDSSON (Å.), *Svensk musikhistorisk bibliografi 1954.*

SUISSE

Acta musicologica. Bâle. Réd. A. VAN DER LINDEN, *puis* A. GEERING.

1955, vol. XXVII, fasc. III-IV. NETTL (B.), *The musical style of English ballads collected in Indiana.* — WÖRMANN (W.), *Die Klaviersonate Domenico Albertis.* — NOSKE (F.), *Two problems in seventeenth century notation.* (*Constantyn Huyghens, Pathodia sacra et profana, 1647*). — HOFFMANN-ERBRECHT (L.), *Die Chorbücher der Stadtkirche zu Pirna.* — SPINK (I.), *An early English strophic canatata.* — HOFFMANN-ERBRECHT (L.), *Der nürnberger Musikverleger Johann Ulrich Haffner* (supplément). — VAN DER LINDEN (A.), *Pour prendre congé.*

1956, XXVIII, I. GEERING (A.), *Zum Jahrgang 1956.* — *Jacques Handschin in memoriam.* — *Manfred F. Bukofzer (1910-1955).* — *In memoria di Fausto Torrefranca.* — SARTORI (C.), *Matteo da Perugia e Bertrand Feragut, i due primi maestri di cappella del duomo di Milano.* — JAMMERS (E.), *Deutsche Lieder um 1400.* — SCHRADE (L.), *A note concerning « A*

fourteenth century parody mass ». — NOSKE (F.), *Two problems in seventeenth century notation (corrigenda et addendum).*

II. *Jacques Handschin in memoriam.* — *Otto John Gombosi (1902-1955).* — HICKMANN (H.), *Les problèmes et l'état actuel des recherches musicologiques en Égypte.* — SCHMID (H.), *Zur sogenannten « Musica Adelboli Traiectensis ».* — CHAILLEY (J.), *Autour de la messe de Besançon.* — GERBER (R.), *Zur italienischen Hymnen-Komposition im 15. Jahrhundert.*

III. TISCHLER (H.), *The evolution of the harmonic style in the Notre-Dame motet.* — HOFFMANN-ERBRECHT (L.), *Das « Opus musicum » des Jacob Praetorius von 1566.* — DANCKERT (W.), *Melodiestile der Ob-Ugrier.*

Bulletin de la Société neuchâteloise de géographie. Neuchatel.

1954-55, t. 51. ESTREICHER (Z.), *Chants et ryhtmes de la danse d'hommes Bororo (enregistrements Henry Brandt).*

Nachrichten. — Nouvelles... Association des bibliothécaires suisses. Association suisse de documentation. Berne.

Juli-August 1956. SCHANZLIN (H. P.), *Die Schweiz und das « Répertoire international des sources musicales ».*

Schweizerische Musikzeitung. Zürich. Red. W. Schuh.

1. TAPPOLET (W.), *Arthur Honegger.* — *Stuckenschmidt* (H. H.), *Rede über Busonis « Doktor Faust ».* — BRINER (A.), *Freiheit und Bindung im Denken von Ferruccio Busoni.* — ROSTAND (C.), *La musique de scène de Pierre Boulez pour l'Orestie d'Eschyle.*

2. Mozart Gedenknummer. GIEGLING (F.), *Probleme der Neuen Mozart-Ausgabe.* — DEUTSCH (O. E.), *Drei neue Briefe von Leopold Mozart.* — STAEHELIN (L. E.), *Neues zu Mozarts Aufenthalten in Lyon, Genf und Bern.* — SCHUH (W.), *Zwei Papageno-Darstellungen aus dem Jahre 1794.* — DEUTSCH (O. E.), *Die « Maurerrede auf Mozarts Tod ».* — NETTL (P.), *Mozart, Casanova, Don Giovanni.* — NÄGELI (H. G.), *Wolfgang Amadeus Mozart.* — HESS (E.), *Zur Frage der Echtheit der Ouverture in B dur KV Anh. 8* (311 a). — HONEGGER (A.), ANSERMET (E.), *Témoignages.* — REICH (W.), *Neue Mozart-Literatur.*

3. WALTER (F.), *Henri Gagnebin pour son 70e anniversaire.* — AESCHLIMANN-ROCHAT (A.), *Nino Rota.* — WETTERWALD (M.), *Vom Lied « Der Muth » zum Beresinalied.* — REICH (W.), *Wladimir Vogel zum 60. Geburtstag.* — SCHILLING (H. L.), *Zur Einweihung der Praetorius-Orgel in Freibrug i. Br.* — RUHOFF (M.), *Die neue Zürcher Fraumünsterorgel.* — REICH (W.), *Zum Tode Erich Kleibers.*

4. FÄHNRICH (H.), *Romain Rollands Weg zur Musikforschung.* — KECK (A. von), *Mystik und Form im « Magnificat » von Heinrich Kaminski.* — RESPIGHI (E.), *L'influence du chant grégorien dans la musique de Respighi.* — KELTERBORN (R.), *Stilistich gegensätzlische Entwicklungen auf der Basis der Zwölftontechnik.* — KENDE (G. K.), *Das « Clemens-Krauss-Archiv » in Wien.* — KROTOSCHIN (H.), *Zum Tode von Günther Ramin.*

5. SILBERMANN (A.), *Der Blick in die Zukunft.* — GÜLDENSTEIN (G.), *Synthetische Analyse.* — AESCHLIMANN-ROCHAT (A.), *Riccardo Malipiero.* — MATTHES (R.), *Notwendige Korrekturen zur Chrysanderschen Bearbeitung von Händels « Saul ».* — AMIEL (H. F.), *Mozart et Beethoven.*

6. *57. Schweizerisches Tonkunstlerfest.* — KLEIN (R.), *Style et technique*

musicale de l'opéra « la Tempête » de Frank Martin. — SCHIBLER (A.), *Aus dem Szenaruim zu « Der Raub des Feuers ».* — FRIES (O.), *Mozart im Urteil Richard Wagners.* — KUHN (H.), *Der St.-Galler Kammerchor.*

7-8. FRIES (O.), *Romantik in Zeit und Raum.* — LEIPOLD (E.), *Die klangische Bedeutung paralleler Kantilenen in Schumanns Klaviersätzen.* — REFARDT (E.), *Die frühesten Auffuhrungen Schumannscher Musik in der Schweiz.* — DEUTSCH (O. E.), *Lysers Beschreibung des Mozartschen Sterbehauses.* — DEUTSCH (O. E.), *Noch ein Brief von Leopold Mozart.* — WALTER (M.), *Frühe Papageno-Darstellungen.* — FALK (M.), *Le goût en musique.* — BERTSCHINGER (W.), *Walter Lang zum 60. Geburtstag.* — SCHUH (W.), *Das Schweizerische Tonkunstlerfest in Amriswil.*

9. Othmar Schoeck zum 70. Geburtstag. VOGEL (W.), *Othmar Schoeck, vom Künstler, seinem Schöpfertum und seinem Werk.* — CORRODI (H.), *Othmar Schoeck und Hugo Wolf. Erinnerungen und Erwägungen.* — DUPERREX-SCHNEIDER (M.), *Jugenderinnerungen an Othmar Schoeck.* — LOEFFEL (F.), *Erinnerungen an Othmar Schoeck.* — HUBACHER (H.), *Aus meinem Werkstattbuch.* — *Widmungen zu Othmar Schoecks 70. Geburtstag* (C. BECK, R. BLUM, F. BRUN, W. GEISER, R. HEGER, R. LIEBERMANN, F. MARTIN, R. MOSER, P. MÜLLER, W. MÜLLER VON KULM, H. MÜNCH, R. OBOUSSIER, K. ROTHENBÜHLER, P. SACHER, H. SUTERMEISTER, R. WITTELSBACH, V. ANDREAE).

10. PRINGSHEIM (K.), *Zwischen Helmoltz und Schönberg.* — RAMIN (G.), *Die Bach-Pflege des Thomanerchores und ihre internationale Ausstrahlung.* — APPIA (A.), *Richard Wagner et la mise en scène.* — LINDLAR (H.), *Bläserchoräle bei Strawinsky.* — SCHUH (W.), *Strawinskys « Canticum sacrum »... in San Marco in Venedig.*

11. SCHILLING (H. L.), *Melodischer Sequenzbau im Werke Paul Hindemiths.* — HOLLANDER (H.), *Leoš Janáček und seine Orchesterwerke.* — PINCHERLE (M.), *Le chef d'orchestre.* — AESCHLIMANN-ROCHAT (A.), *Bruno Bettinelli.* — LEIPOLD (E.), *Der « C »-Schluss der Davidsbündlertänze von Robert Schumann.*

12. SCHWEIZER (G.), *Joseph Martin Kraus.* — PRINGSHEIM (H.), *Carl Orff.* — BÉHA (P. E.), *Comment le premier exemplaire de « Boris Godounof » a-t-il pris le chemin de la Suisse ?* — SZADROWSKY-BURCHARDT (M.), *Wagner und Liszt in St. Gallen. 1856.*

NÉCROLOGIE

Nous avons appris avec tristesse la mort de Monseigneur Henri Villetard, curé-doyen de Seignelay (Yonne), survenue le 25 novembre 1955. Archéologue, philologue et musicologue, notre regretté collègue laisse de nombreux travaux dont on trouvera la bibliographie dans la plaquette récemment éditée par M. Abel Moreau à Clamecy (Imprimerie générale de la Nièvre). Il venait de corriger les dernières épreuves de son *Office de Saint-Savinien et Saint-Potentien, premiers évêques de Sens* dont le compte-rendu figure dans cette Revue. Nous exprimons à tous ses proches nos bien vives condoléances.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du Mercredi 23 Mai 1956.

La séance est ouverte à 20 h. 45, à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, sous la présidence de M. Norbert Dufourcq, Président de la Société.

La candidature suivante est proposée et agréée : M. l'Abbé Marcel Pouce, présenté par MM. Dufourcq et Lesure.

La parole est donnée à Mme Geneviève Thibault pour sa communication sur : *Le Concert Instrumental dans l'art au XVe siècle*. De cette période, il ne nous reste que peu de textes à destination instrumentale nette : des œuvres pour Tuba (trombones ou sacqueboutes), d'autres pour trompettes, des transcriptions pour orgue d'œuvres profanes et religieuses, rien pour le luth avant les premières années du XVIe siècle. Il nous faut donc nous reporter aux monuments figurés pour nous rendre compte de la manière dont pouvaient être groupés les instruments.

G. Thibault a confronté les textes littéraires, les chroniques, les documents d'archives avec des miniatures, des tapisseries, des sculptures, des vitraux. Il ressort de ces observations qu'au XVe siècle, ce qui devait devenir le *broken-concert* en Angleterre au XVIIe est déjà formé. Sous un *superius* chantant mélodique, confié à un instrument à son continu (flûte, rebec, etc...) se tresse un tissu polyphonique réalisé par des instruments à cordes pincées (harpes et luths en général) auxquels se joint parfois un orgue portatif ou positif.

Les différentes formes d'accompagnement sont étudiées en partant de la plus simple : celle du « léger cliquetis » de deux instruments à cordes pincées, jusqu'à la plus complexe, qui comprend à la fois des instruments polyphoniques et des instruments monodiques à cordes et à vent.

S'il est difficile de tirer les lois qui régissent l'ensemble instrumental, du moins est-il possible de déterminer quelles sont les habitudes les plus courantes, et cela déjà est important ; la connaissance de ces coutumes nous permettra d'exécuter d'une manière plus exacte (en tenant compte du style de chaque instrument et de son ornementation propre) les œuvres du XVe siècle.

Séance du Vendredi 8 Juin 1956.

La séance est ouverte à 20 h. 45, sous la présidence de M. Norbert Dufourcq, Président de la Société. La parole est donnée à M. Jean-François Paillard, pour sa communication sur *Un contemporain français de Mozart : Le Chevalier de Saint-Georges*. Après avoir rappelé l'étonnante carrière de ce brillant mulâtre originaire de la Guadeloupe et après avoir rendu hommage à L. de

la Laurencie qui en a donné une magistrale biographie dans l'*École française du violon*, J. F. Paillard aborde l'étude de ses œuvres, consistant en sonates, quatuors, symphonies, comédies à ariettes et romances. La science musicale de cet « amateur éclairé » est limitée sans doute, mais les dons naturels, le sens des architectures équilibrées. la spontanéité mélodique, jointe à une grande connaissance du violon dont il jouait avec un « talent moëlleux », suffisent à faire de lui un des meilleurs compositeurs de sa génération. Peut-être élève de Gossec, il est l'un des premiers en France à avoir écrit des quatuors à cordes. Le moindre succès de ses comédies à ariettes, influencées par Gluck, eut plus pour cause la médiocrité des livrets que la musique, fort bien venue et généralement appréciée. J. F. Paillard, à la tête de L'Ensemble Instrumental Jean-Marie Leclair, fait ensuite entendre plusieurs œuvres du Chevalier : la *Symphonie concertante pour deux violons op. IX N° 2*, une *Sonate pour piano et violon*, trois *Airs* avec orchestre, et la *Symphonie op. XI N° 1*. Annick Simon, soparano, Germaine Raymond et Micheline Blanchard, violonistes, et A. M. Beckensteiner, pianiste, ont prêté leur concours, en solistes, à ce concert.

Séance du Vendredi 23 Novembre 1956.

La séance est ouverte à 20 h. 45, salle Marguerite Gaveau, sous la présidence de M. Norbert Dufourcq, Président de la Société.

Les candidatures suivantes ont été proposées et agréées :

M. René Rogister, présenté par M. Dufourcq et M. Verchaly.

Mademoiselle Françoise Petit, présentée par M. Dufourcq et M. Verchaly.

Madame Jean Coste, présentée par M. Chailley et M. Lesure.

M. M. Barthélemy (membre correspondant), de Liège, présenté par M. Dufourcq et M. Roland-Manuel.

M. William Lemit, présenté par M. Chailley et M. Verchaly.

M. Jean-Marie Morisset, présenté par M. Dufourcq et M. Verchaly,

M. Pierre Dumont, présenté par M. Raugel et M. Dufourcq,

Mademoiselle Mathevet, présentée par M. Dufourcq et M. Damais.

La parole est donnée à M. le Professeur Denis Stevens, pour sa communication : *La vie et l'œuvre de Thomas Tomkins*. M. Stevens rappelle que le plus illustre des six frères musiciens de la famille Tomkins fut Thomas (1572-1656). Comme la plupart de ses contemporains, il composa des madrigaux, de la musique pour le clavecin et pour l'orgue, ainsi que plusieurs œuvres pour instruments à cordes. Il composa aussi un énorme recueil de musique religieuse, *Musica Deo Sacra*, qui comporte cinq offices et 95 antiennes. Il est probable que Tomkins écrivit la plus grande partie de sa musique à Worcester, où il demeura presque jusqu'à l'année de sa mort en 1656. Mais même du fond de sa province, il se tint au courant de l'évolution de la mode musicale à la cour.

Tomkins était un compositeur très méthodique, qui se plaisait à recopier, non seulement ses propres œuvres, mais aussi les morceaux de ses musiciens préférés tels que Byrd ou Bull, entre autres, dans des albums spécialement réservés à cet usage. Quelques-uns des volumes tombèrent entre les mains de collectionneurs ; d'autres, bien que très peu nombreux, furent conservés jalousement par les universités. Au XIXe siècle, Mme Farrenc fit l'acquisition d'un manuscrit très important, actuellement conservé à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

Dans l'introduction à son édition des œuvres pour clavier de Tomkins, le Professeur Stephen D. Tuttle écrivit : « La musique de ses dernières années est composée dans un style plus conservateur, qui ressemble à celui de son maître « William Byrd ». Tomkins réservait son style le plus expressif pour ses groupes de pavanes et gaillardes, dont trois sont dédiées à la mémoire de victimes malheureuses de la faction anti-royaliste : le comte de Strafford, l'archevêque de Cantorbéry, et le roi Charles 1er. Mais on aurait tort de négliger les réalisations de Tomkins dans le domaine de l'antienne, à laquelle il a parfois donné un accompagnement instrumental non seulement d'orgue mais aussi de violes. Le principe musical de l'antienne à versets était semblable à celui du *concerto grosso* et Tomkins (après Byrd, Weelkes, et Gibbons) écrivit beaucoup d'œuvres dans ce style. Dans sa *Musica Deo Sacra*, il intitule ces antiennes *Songs to the Organ*, car l'orgue joue un rôle essentiel dans leur texture. C'est lui qui accompagne les solistes ainsi que les passages incombant au chœur, et tandis que certaines parties de l'accompagnement ne sont qu'esquissées, d'autres, par contre, sont écrites en détail et témoignent d'un sens profond de la musique et du texte.

Tomkins peut, à bien des égards, être considéré comme le dernier des élisabéthains, car il fit l'usage de leurs procédés musicaux et s'inspira de leur style, innovant peu, mais imprégnant de sa personnalité le cadre relativement restreint des antiennes, des offices, et de la musique pour clavier et pour instruments à cordes. Il apparaît comme un traditionnaliste dans le meilleur sens du terme, car il a adapté l'ancien style polyphonique à ses propres besoins, tout en lui conservant sa dignité et sa force.

Séance du Vendredi 14 Décembre 1956.

La séance est ouverte à 17 h. 45, salle Marguerite Gaveau, sous la présidence de M. Norbert Dufourcq, Président de la Société.

La parole est donnée à M. Eugène Borrel pour sa communication : *A propos du bi-centenaire des op. 2 et 3 du violoniste Mathieu.* Il s'agit d'un de ces obscurs musiciens qui ont opéré la transition entre le style ancien et l'art classique de Haydn et Mozart ; le personnage, appartenant à une famille de musiciens du roi, s'éleva par son seul mérite au poste de Maître de Musique de la Chapelle Royale (dont il a été, avec Giroust, le dernier chef). Ne craignant point les nouveautés hardies, quoique très traditionnaliste, il montre dans ses rythmes, ses mélodies, ses harmonies, sa morphologie, qu'il était digne de la place officielle qu'il occupait (la seconde du royaume, après le Surintendant). Il adopte franchement le dithématisme tout récent ; à une époque où l'on ne mettait guère plus de quatre accidents à la clé, il ose écrire dans des « tons outrés », comme *mi* bémol mineur : il n'hésite pas à commencer une basse chiffrée par un renversement, et non par un accord à l'état fondamental, etc... Il est un de ceux auxquels pensait Michel Brenet, dans son allusion à Wagner : « En regardant couler le Rhin, n'oublions pas les « ruisselets qui l'ont formé ».

La séance a été illustrée par l'exécution des *trios III et VI*, et des variations du *trio IV, pour deux violons et continuo*, de l'*op. II* de 1756 (M. Borrel, notre collègue H. Guilloux et M. Y. Gérard) — de l'*Andante* et de l'*Allegro* de la *Sonate IV pour deux violons* de l'*op. III* (1764) — de deux *Adagio* et d'un *Allegro pour violon et continuo* des *op. I et IV* (1756 et 1765).

COMPTES DE L'ANNÉE 1955

Recettes		*Dépenses.*	
Disponibilités au 1-1-55	260.193	Frais impressions bullet.	210.092
Cotisations encaissées en 1955 et dons........	331.654	Indemnités versées pour congrès Oxford......	99.996
Abonnements	4.000	Frais secrétariat et comptabilité	45.646
Ventes revues librairie HEUGEL	137.239	Provision pour impression bulletin 1955....	220.000
Subventions (congrès Oxford)	100.000	Disponibilités au 31-12-55	507.352
— 1955	250.000		
	1.083.086		1.083.086

COMPTE DES PUBLICATIONS

Ventes librairie HEUGEL.	354.210	Déficit au 31-12-54.....	757.584
Déficit au 31-12-55.....	540.203	Règlement à Paillart... (886.829-750.000).	136.829
	894.413		894.413

SITUATION DES COMPTES AU 31 DÉCEMBRE 1955.

Débiteurs.		*Créditeurs.*	
Chèques-postaux.......	62.591	Sté Fse de Musicologie..	507.352
C. N. E. P.............	177.252	MM. de Chambure......	130.000
Librairie HEUGEL......	172.396	Champion	50.000
Rentes	4.000	Meyer	50.000
Espèces	910	Provision pour impres. Revue de Musicologie.	220.000
Déficit publications....	540.203		
	957.352		957.352

TABLE DES MATIÈRES

1956

